

د. سوسن ناجى

المرأة المصرية والثورة

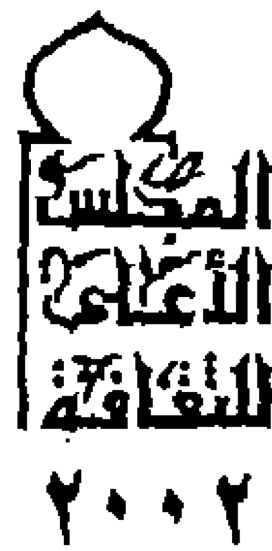
دراسات تطبيقية فى أدب المرأة

المجلس الأعلى للثقافة

المرأة المصرية والثورة

(دراسات تطبيقية فى أدب المرأة)

د. سوسن ناجى



٢٠٠٢

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : المرأة المصرية والثورة .

اسم المؤلف : د. سوسن ناجى .

الطبعـــة : الأولى - القاهرة ٢٠٠٢م .

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax :** 7358084 **E.Mail:**asfour@onebox.com

المقدمة

«يعتبر موضوع دراسة أدب المرأة بكراً بالنسبة للتجربة الأدبية الحديثة ... التى تفتقر إلى مثل هذه الدراسات . وقد قامت دراسات أدبية عديدة .. تطرق بعضها لإنتاج المرأة بإشارات عابرة وخاطفة جداً ، وبعضها أسقط المرأة من دراسته وكأنها فى معزل عن أدب المنطقة بأسرها» (١) .

ولعل السر فى هذه الظاهرة يرجع إلى أن النقاد والدارسين ينظرون إلى كتابات المرأة باعتبارها فناً لم ينضج بعد ، ولم يتبلور فى أدبنا بحيث يبدو من الصعوبة بمكان دراسة تطوره .

وحين كنت أفكر فى اختيار هذا الموضوع واجهت موجة تشجيع من بعض المتخصصين والدارسين والنقاد (٢) ، يقابلها موجة رفض شديد لهذا اللون من الأدب باعتباره فناً لم ينضج بعد (٣) ، واتهمنى البعض بالتحيز - كباحثة - للمرأة ، وأدب المرأة ...

وكانت هذه الظاهرة تمثل دافعاً يدفعنى إلى محاولة التيقن من قيمة ومكانة هذا الأدب فى تاريخ الأدب العربى وتطوره بوجه عام . وتحملنى فى الوقت نفسه على التردد والحيرة والشك فى قدرتى على القيام بمثل هذا العمل . وما لبث دوافع أخرى ذاتية أن دفعتنى إلى هذه المحاولة ، فقد كنت شغوفة باستكشاف العالم الداخلى الذى تمور به أعماق المرأة ، كرحلة ضمنية ومحاولة لاستكشاف الذات .

وكان طريقى إلى المعرفة ، والرغبة الحقيقية لاستكشاف الذات طريقاً محفوفاً بالمخاطر والمعوقات ، ووجدت نفسى مع نهاية المحاولة ، إنسانة أخرى غير تلك التى بدأت ، وبقدر ما كانت هذه العقبات هى الداء ، كان فى معرفتها الدواء .

فالمعرفة نضال ضد الجهل ، وكفاح من أجل مغالبته والظهور عليه ، هذا الكفاح ، «وذلك النضال لابد أن يدور فى جبهتين فى آن واحد : أولاهما : عقل الباحث نفسه ،

حيث يناضل ضد ما رسخ فى ذهنه من أفكار ، وما استقر فى عقله من سوابق الرأى والمعتقدات ، وهو نضال يمكن أن يهز كيانه كله هزًا عنيفًا قد لا يطيقه فلا يقدر عليه . وأخراهما : زمانه ومكانه ، أى عصره وجيله ومجتمعه وطبقته ... إلى آخر هذه القوى جميعًا ، ولاشك فى الارتباط المتبادل أو الجدلى بين ما فى داخل البحث ، وما فى داخل مجتمعه وعصره وطبقته ..» (٤) .

وكان على أن أقصر البحث على الإنتاج الروائى ، للتمكن من العمق وجمع المادة ، ولأن الرواية هى صوت مجتمع وصورة حياة ، حيث إنها لا تقدم – حتى لو قدمت – إنسانها المنفرد وحده ، ولكنها تقدمه وهو يعيش حياة مجتمع ، وتتفجر أبعاد هذا المجتمع وملامحه وقضاياه من جنبات هذه الحياة ، والرواية ، من هذا المنطلق نفسه «لوحة عريضة لحياة لها قدر كبير من الاستمرار والحضور فى الزمان والمكان» (٥) .. «فالفن الروائى – كما يقول «جوزيف كونراد» : فن بسيط ، لكنه فى نفس الوقت أكثر الفنون الخلاقة كلها صعوبة فى التمكن منه ، وأكثرها تعرضًا للغموض نتيجة لمخاوف من نذروا أنفسهم له . فهو الفن الذى قدر له أكثر من غيره أن يبعث القلق فى قلب الفنان وعقله . فمن الواضح أن خلق عالم ليس بالعمل الهين إلا ربما لمن أوتوا الموهبة» (٦) ، ومن البصيرة الفنية القادرة وحدها على الإحاطة بهذا الكائن الإنسانى الحى كله ، ذلك لأنها «تصور تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعة بنفس القدر الذى تفصح عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائى . من خلال أداة فنية مميزة هى .. الشخصية . وهذ ما جعل بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم إنها «فن شخصية» (٧) .

وكان على – أيضًا – أن اقتصر فى مجال المكان على البيئة المصرية دون غيرها من الأقاليم العربية الأخرى ، ذلك أننى بحكم نشأتى فى هذه البيئة واتصالى المباشر بها أقدر على دراستها ، وجمع مادتها ، كما أن تطور الرواية فى البيئة المصرية كان ولا يزال – يمثل قمة تطورها فى البيئات العربية الأخرى . وإن رأى بعض غير ذلك ، فيكفى أن الفن الروائى المصرى لا يمثل نماذج متخلفة أو قاصرة .

أما محاولة تحديد الفترة الزمنية للبحث فكان عملاً أكثر صعوبة ، ذلك لأن التطور الأدبى والفنى لا يخضع للتحديد الزمنى الصارم ، كما أنه لا توجد للآن دراسة كاملة

تستوعب تاريخ الرواية المصرية عند الروائيات المصريات منذ النشأة وحتى الآن ، وإن وجد فهو تناول للقليل من هذه الأعمال ، بل وأُسقطت – الرواية النسائية – فى دراسات عديدة ، وكأنها فى معزل عن أدب المنطقة بأسرها ؟ .. ولهذا حاولت فى هذه الدراسة أن أدرس تاريخ الرواية النسائية بشرح تطورها ومدى تمايزها منذ النشأة – والتى بدأت بكتابات «عائشة التيمورية» (نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال سنة ١٨٨٨) وهى محاولة أدبية بدائية تقترب بأسلوبها من أسلوب المقامات – حتى الفترة التى انتهى عندها البحث عام ١٩٨٥

اعتمدت فى جمع مادته على فهارس دار الكتب بصورة رئيسية ، وعلى المحاولات التى قدمت جهداً مشكوراً فى محاولة جمع هذه المادة وتصنيفها ، أمثال : الببليوجرافيا التى أعدها «يوسف الشارونى» فى كتابه «الليلة الثانية بعد الألف» ، وببليوجرافيا «صبرى حافظ» وببليوجرافيا «عبد المحسن طه بدر» ، وببليوجرافيا «عايدة إبراهيم نصير» وهى رسالة ماجستير أعدت عام ١٩٦٦ ، وببليوجرافيا «طه وادى» ، وببليوجرافيا دليل الكتاب المصرى (الذى تعده الهيئة العامة للكتاب) ، وببليوجرافيا السجلات الثقافية ، وسجلات الآداب ، والأدباء ... ، غير أن الباحث الذى يحاول استخلاص مادته من هذه الفهارس يتعرض لمجموعة من الصعوبات تنشأ عن عدم تحديد الاصطلاح ، إذ ظهر فى هذه القوائم الخلط بين الرواية والقصة والمسرحية ، فقد كان اسم الرواية – خاصة ببليوجرافى صبرى حافظ ، ودار الكتب – يطلق على هذه الفنون الأدبية جميعًا ، وقد حاولت التغلب على هذه الصعوبات بعمل ببليوجرافى فهرسًا يضم الأعمال الروائية النسائية التى ظهرت منذ نشأة الرواية (١٨٨٨) حتى الآن (١٩٨٥) ، وهى صورة للإنتاج الروائى فى الفترة التى تقع فى حدود المجال الزمنى لبحثنا . (تم نشر هذا الفهرس فى مجلة فصول العدد الرابع فى سبتمبر عام ١٩٨٦ القاهرة) .

ولما كان موضوع بحثى هو المرأة .. قضيتها ، وصورتها ، ومدى تمايز إنتاجها الروائى ، أو بمعنى آخر موضوع يؤثر ويتأثر بالمحيط الذى يعيش فيه ، لذلك كان من الضرورى أن أكون لنفسى إحساسًا واضحًا عن العوامل الرئيسية التى أثرت فى وضعية المرأة فى المجتمع ، وتبعًا لها أثرت فى فكرها ولغتها .. ، والصعوبة التى

تعترض الباحثة - وهي في محاولة تكوينها لهذا الإحساس - تنبع من تضارب الاتجاهات الفكرية والعقائدية تجاه حركة تحرير المرأة ، والاعتراف بأدبها - الذى تمور به حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ...

وتطلب هذا منهجًا تكامليًا «يتناول العمل الأدبى من جميع زواياه ، ويتناول صاحبه كذلك ، بجانب البيئة والتاريخ ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ، ولا يغرقها فى غمار البحوث التاريخية ، أو الدراسات النفسية ، وأنه يجعلنا نعيش فى جو الأدب الخالص ، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسى ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية - إلى حد كبير أو صغير» (٨) .

ونمثل لأهمية تكامل هذه الدراسات وأهمية ترابطها ، بظاهرة خروج المرأة المصرية إلى العمل فى الواقع - الذى انعكس فى الرواية النسائية - والذى خضع لأسباب اجتماعية واقتصادية وثقافية ، «فبحكم حركة التطور والانتقال التى يمر بها المجتمع النامى ، والذى يمثل خروج المرأة نفسها علامة من علاماته ، خرجت المرأة إلى العمل ، دون سند كاف من المجتمع يعينها على إنجاز هذا التطور الهام فى حياتها ويساعدها على حل مشكلاتها ، وتثبيت أقدامها ، كما لو كان الأمر كله لا يعنيها إلا هى وحدها ، وهو الأمر الذى كانت له آثاره السلبية على أداء المرأة العاملة لأدوارها ..» (٩)

وقد واجهتنى مشكلة ندرة البحوث التى يمكن أن يهتدى الباحث على ضوئها إلى منهجه الذى يختاره لنفسه ، فالمقالات والدراسات التى تتناول عملاً واحداً لأديبة واحدة لا يمكنها أن تلقى ضوءاً على طريقنا فى مثل هذه الدراسة ، إلا أن ذلك لم يقف عقبة دون إكمال هذا البحث ، بل قد مضيت أجمع المعلومات من الكتب القليلة والصحف النادرة ، كما قابلت الكاتبات ، وحرصت على حضور المؤتمرات التى تتناول المرأة ، وأدب المرأة .

وبحثنا هذا يقوم على الاختيار لأغلب النماذج الفنية الروائية ، التى تمثل بحق خطوات تطور الفن الروائى عند الروائية المصرية ، هذا التطور الذى يشرح تطور مجتمعنا - أيضاً - وبيئتنا هذه من البساطة إلى التعقيد . وقد حرصت على التمثيل لكل مرحلة بنموذج روائى أو أكثر ، لاعتقادنا بأن تطور الفن القصصى - عند المرأة - مرآة لتطور المجتمع .

واتضح لنا أن القاعدة العامة للرواية النسائية ، أو التى تكتبها امرأة هى : التركيز على البطلة لا البطل ، وعلى مشكلات المرأة ، وهمومها فى الواقع ، «بل واعتبرن قضية المرأة وتحررها وصراعها مع الرجل .. وحقها فى الحصول على مكان مساو تمامًا لمكان الرجل فى الحياة هى القضية الأساسية التى يجب معالجتها فى أعمالهن الأدبية» (١٠) .

والرواية النسائية بهذا ، تسهم إلى حد كبير فى «حل مشكلة عدم المساواة بين الجنسين كمشروع مستقبلى لا يمكن أن يطرح بجدية إذا لم نبدأ التحليل النقدى لوضع المرأة كما تعكسه هذه الكتابات ، وكيفية التعامل الأمثل معه ... بل أيضًا التأصيل لليبرالية الفكرية لا يكون إلا باحترام (وجهات النظر المختلفة) ومحاولة فهم أسباب الاختلاف» (١١) .

وتقع هذه الدراسة فى مدخل وثلاثة أبواب :

المدخـــــل : وهو يتناول تطور الشكل الروائى وصورة المرأة قبل وبعد ثورة ١٩٥٢

البـاب الأول : يتناول القضايا الموضوعية التى تتناولها الروائية سواء أكانت قضايا سياسية ، أم اقتصادية ، أم اجتماعية ، أم نفسية ، أم جسدية ..

الباب الثانى : يتناول صورة المرأة فى الرواية النسائية ، سواء أكانت هذه الصورة للفلاحة المصرية ، أم للمرأة العاملة أم البغى أم الرمز ، كما يتناول صورة المرأة داخل الأسرة بأطوارها وأنماطها المختلفة ، سواء أكانت أمًا ، أم زوجة ، أم ابنة ..

الباب الثالث : يتناول الملامح الفنية المميزة للرواية النسائية – فى مصر – وقد حرصنا على تناول أهم السمات التى تميز الرواية النسائية ، أكثر من حرصنا على التقييم الفردى لكل رواية على حدة ، وكانت أهم هذه الملامح هى «ظاهرة الأنا» فى الرواية النسائية ، وترتبط هذه الظاهرة بافتراض أن الرواية النسائية تعد ترجمة ذاتية لكاتبتها ، ولذا خصصنا فصلاً للرد على هذا التساؤل . كما أوضحنا فى الفصل الأول أنماط الأبنية الفنية للحدث ومدى قدرتها على طرح أزمة المرأة ، وتجسيد عالمها الداخلى ،

وكـان عنوانه (بناء الحـدث فى الرواية النسـائيـة) ، وبقى طرح مـدى إحساس المرأة بالزمان والمكان ؟ .. مدى تأثيرهما عليها ؟ . زمن المرأة القاصة فى الكتابة أهو داخلى أم خارجى ! ... ونصل إلى خاتمة الباب لنناقش – بصورة شاملة – أوجه تمايز الرواية النسائية فى مصر» .

وأحاول فى هذه الدراسة الالتزام بوجهة النظر (الواقعية) ، التى لا تهتم بإظهار العلاقات الجمالية فى العمل الفنى فحسب ، بل تضيف إلى ذلك الموقف الفكرى للأديب إزاء الواقع وقضاياه المختلفة .

ويبقى تساؤل هام تلح عليه الدراسة : إلى أى حد نجحت الروائية فى التعبير عن صورة المرأة ، في كسر حاجز الصمت عن الجسد ، والأمومة ! ... الخ .. كتجارب مشكلة لتكوين العقل واتجاهاته ..!

وسؤال كهذا تستحيل الإجابة عنه فى سطور أو صفحات معدودة !! . وإذا كنت قد حاولت فى هذا البحث الإجابة عنه ، وعن العديد من الأسئلة التى تواجه الباحث فى مثل هذا الموضوع .. وبهذا أكون قد فتحت الباب أمام أسئلة أخرى كثيرة تنتظر الإجابة ، وأرجو أن تتاح لى الفرصة أو لغيرى لمعالجتها فى أبحاث أخرى .

ومع ما بذلت من جهد متواضع فى البحث ، لا أستطيع أن أقول إننى بلغت حد الكمال ، وإنما هى محاولة لإثارة موضوع خصب ، وخطوة لتحليل ونقد واقع المرأة فى المجتمع ، وإشارة على طريق المستقبل بأمل فى التعبير ، لتحقيق حياة ، ورقى وإيمان أفضل ... والله هو القصد ..

د. سوسن ناجى

هوامش المقدمة

(١) ليلى محمد صالح : أدب المرأة فى الجزيرة والخليج العربى ، ص ٩

(٢) أمثال أستاذى الدكتور : عبد الحميد إبراهيم (جامعة المنيا) ، والدكتور طه وادى (جامعة القاهرة) ، والدكتور محمود الربيعى (دار العلوم - بجامعة القاهرة) ، والدكتورة ميرفت حاتم (جامعة هاورد - واشنطن) والدكتورة مارى تريز عبد المسيح (جامعة القاهرة) ، والدكتورة منى أبو سنة (جامعة القاهرة) .

(٣) أمثال الدكتور : عبد القادر القط (جامعة عين شمس) .

(٤) د/ فرج أحمد فرج : علم النفس وقضايا المرأة ، المجلة الاجتماعية القومية ، المركز القومى للبحوث ، العدد ٢-٣ سبتمبر ١٩٧٥ ، م١٢

(٥) صبرى حافظ : الموجة الجديدة فى الرواية المصرية ، الطليعة ، العدد الثامن السنة السابعة - أغسطس عام ١٩٧١

(٦) د/ انجيل بطرس سمعان : نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث ، ص ١٥٥ ، ص ١٥٦

(٧) د/ طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، ص ٣

(٨) سيد قطب : النقد الأدبى أصوله ومناهجه ، ص ٢٢٢

(٩) د/ محمد سلامة آدم : المرأة بين البيت والعمل ، ص ٢٨٩

(١٠) محمود فوزى : «هل هناك أدب نسائى وأدب رجالى» جريدة الاتحاد الأسبوعى ، ١٩٨٥/٨/٢٩ ، ص ١٩

(١١) د/ ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى ، بحث قدم لمهرجان طه حسين بالمنيا .

المدخل

الشكل الروائى وصورة المرأة قبل وبعد ثورة ١٩٥٢

(أ) التطور الفنى لصورة المرأة .

(ب) تطور الشكل الروائى .

الشكل الروائى وصورة المرأة قبل وبعد ثورة ١٩٥٢

(أ) التطور الفنى لصورة المرأة :

قضية المرأة فى مجتمعنا ليست قضية جنسية أو قضية اجتماعية أو قضية سياسية ، أو قضية اقتصادية فحسب ، وإنما قضية اجتماعية سياسية جنسية اقتصادية ومحاولة فهم قضية المرأة لاتعنى التركيز فقط على جزء هذه القضية ، بقدر ما تعنى التعمق فى كل هذه العلوم والقضايا .

وتأتى صعوبة تناول قضية المرأة من حيث إنها عملية جديدة تستلزم الربط بين عدد كبير من العلوم . ومبعث الصعوبة هنا هو أنه لايمكن فهم قضية المرأة وتحليلها بالطريقة العلمية الصحيحة ، وإلقاء مزيد من الضوء على أسباب قهر المرأة والحلول لعلاجها ، ما لم يكن هناك ترابط بين علم النفس ، وعلم الاقتصاد ، والسياسة ، وعلم الجنس ، والاجتماع ، والتاريخ ، والأنثروبولوجيا .

إن تركيز الروائية الشديد على قضية المرأة ، يعد مؤشرا يشير بقوة إلى الاختناق الزائد الذى مازال هو عنوان ظرف المرأة العربية – اليوم – " ذلك أنه وسط التحولات التى لم تعد تخطئها العين داخل المدن العربية ، ماتزال التشريعات التى تقنن العلاقة بين المرأة والرجل تستعيد اللغة القديمة باسم تدعيم حضور المطلقات فى كل جوانب المجتمع العربى ، وما تزال عقلية الحريم تباشر حضورها المكثف رغم تناقضاتها الصارخة ، مما تبرز بقوة المسألة النسائية فى كل تحول تاريخى مرتقب ومتوقع . وهذا معناه أن القضية لايمكن أبدا فصلها عن نظام المجتمع السائد فى الوطن العربى " (١)

إن حل قضية المرأة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والجسدية – كمشروع مستقبلى – لايمكن أن يطرح بجدية إذا لم نبدأ التحليل النقدى لوضع المرأة وقضاياها كما تعكسها هذه الكتابات وكيفية التعامل الأمثل معه .

ويبدو اهتمام الكاتبة بصورة المرأة وقضيتها في اتخاذها المرأة محورا للبطولة ، ومحورا للصراع ، وفي امتزاجها (ككاتبة) - في الغالب - بالبطلة (الشخصية الرئيسية) في الرواية ، للتعبير عن صراع البطلة ، وعن صراعها في آن واحد ، وبهذا ترسم الكاتبة صورة فنية للمرأة في علاقتها بذاتها وبالآخرين ، وفي الوقت نفسه ترسم صورة لنفسها تحقق لها ما كان ومن الممكن ومن الخطر أن يكون و نعني بالصورة الفنية للمرأة جوانبها العديدة : وهي علاقتها بذاتها ، والآخرين ، أو بمعنى آخر صورة الذات لديها وما يتضمنه هذا المعنى من جوانب عديدة :

أولها : تصور المرأة لذاتها ، أو إدراكها لنفسها .

ثانيها : تصورها عن المرأة عموما .

ثالثها : إدراكها لتصور الرجل للمرأة .

فالصورة الفنية للمرأة - إذن - لاتعني علاقة المرأة بذاتها وبالآخرين فحسب ، بل تعني أيضًا مفهوم المرأة عن نفسها ، وهي صورة شاملة ، قد تتعدى وجود المرأة الفردي - المعبر عن مناطق من العالم الداخلي للمرأة - لتعبر عن حقائق أبعد من هذا الوجود ، كأن تكون رمزا للوطن ، أو للأرض ، أو للنوع الأنثوي بصفة خاصة .

إن الأعمال الأدبية للأديبات المصريات ، يمكنها أن تمدنا بنبضات الحياة العاطفية للمرأة المصرية .

فالعمل الأدبي يكون بمثابة إعلان عن الذات ، وانتزاع الاعتراف على نحو يمتزج فيه الداخل بمقتضيات الخارج ، " ذلك لأنه بمثابة الحوار الخلاق بين مقتضيات الواقع والعالم الشخصي الذاتي الداخلي ، فمهما بلغ العمل الأدبي من واقعية ، فإنه لابد وأن ينطوي على عنصر ذاتي ، وإلا فسيكون مجرد سرد تاريخي ولا يندرج تحت قائمة الإبداع الأدبي " (٢)

" فالإبداع الفني تحقيق تخيلي لما كان من الممكن ، ومن الخطر أيضًا أن يتحقق بالفعل على أرض الواقع ، ولكن الفنان يستخدم تلك المادة اللاشعورية ، ويصقلها

ويطـورها ليخلق منهـا عملا فنيا ، فالفن وظيفة دفاعية سوية، حيث يكون التسامى .. هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع، أى السعى نحو غايات مقبولة اجتماعيا [٣] "

ويبدو اهتمام الكاتبة بصورة المرأة واضحا فى اتخاذها المرأة محورا للبطولة ، ومحورا للصراع ، وفى امتزاجها (ككاتبة) فى الغالب - بالبطلة (الشخصية الرئيسية فى الرواية) ، للتعبير عن صراع البطلة ، وعن صراعها فى آن واحد . وبهذا ترسم الكاتبة صورة فنية للمرأة فى علاقتها بذاتها وبالآخرين ، وفى الوقت نفسه ترسم صورة لنفسها تحقق لها ما كان من الممكن ومن الخطر أن يكون .

وإذا أردنا أن نستخلص الخط التطورى الذى رسمته الكاتبة لصورة المرأة وجدناه يبدأ من " بنت الشاطئ " فى روايتها " سيد العزبة " (١٩٤٢) وينتهى مع صورة المرأة فى روايات زينب صادق .

فى حين أن الروائى الرجل بدأ فى هذا الخط التطورى - لرسم صورة المرأة - عام ١٩١٤ برواية " زينب " (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل " .

فقد بدأ الروائى " برسم صورة غير واقعية للمرأة بحيث تصبح إما ملكا وإما بغيا قديسة لأنها سقطت بالرغم منها ، أو تضحية بنفسها فى سبيل أسرتها الفقيرة .. وغير ذلك مما يمد الاتجاه الرومانسى بموضوع من موضوعاته الأثيرة ، ومع تطور وخروج المرأة إلى التعليم والعمل ورؤية الرجل لها عن قرب أصبحت نظرة الرجل إلى المرأة أكثر واقعية فلا يوغل فى تقديسها ولا فى تلطيخها ، وهكذا ساعد التطور الاجتماعى فى العلاقات بين المرأة والرجل على انحسار موجة المد الرومانسى واشتداد الاتجاه الواقعى " [٤] .

إن التطور الفنى لصور المرأة فى الرواية ومحاولة الروائى " إظهار المرأة كإنسان حر ، يساهم فى بناء الوطن على قدم المساواة مع الرجل لايظهر إلا فى الفترات التاريخية القريبة من ثورة ١٩٥٢ ، أى أن ظهور نموذج إنسانى سوى فى الرواية لانظفر به إلا مع بداية التحرر الحقيقى للوطن " [٥] . فى حين أن هذه الصورة لم تظهر فى الرواية النسائية إلا بعد ثورة ١٩٥٢ ، مع رواية " الباب المفتوح " (١٩٦٠) "

للطيفة الزيات " حيث كانت هذه الرواية تمثل - أيضاً - انحسار موجة المد الرومانسى واشتداد الاتجاه الواقعى . وهذا يرجع - بدوره - إلى الوضع الاجتماعى المتخلف للمرأة فى مجتمعنا ، والذى بدأ يأخذ دوره فى التطور أخيرا - مع بداية هذا القرن - ويرجع أيضا إلى تأخر وقلة مشاركة المرأة فى النشاط الإيجابى لحركة المجتمع ، وتزمت التقاليد التى لاتعترف بتحرير المرأة ، ولا بشرعية الحب .

إن صورة المرأة عند " عائشة التيمورية " فى " نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال " (١٨٨٨) ، وعند " زينب فواز " فى " حسن العواقب " (١٨٩٩) ، غير واضحة المعالم أو السمات ، سواء من الداخل أو الخارج ، حيث إن الكاتبة لاتعنى بالشخصية قدر عنايتها بالحدث ، وحشد أكبر عدد من الشخصيات والمواقف لدرجة تصل إلى الحد الذى يصعب فيه على القارئ إدراك تسلسل الأحداث .

وتأتى صورة المرأة عند " بنت الشاطىء " فى " سيد العزبة " (١٩٤٢) ضعيفة ، سلبية ، حيث نجد " سميرة " صورة لأنثى مغلوبة على أمرها ، جاهلة بذاتها مجرد خادمة .. مسلوب منها كل حق .. لاتقدر على الصراع ، وهى صورة للمرأة من عهد الرقيق ، حيث نجدها تعيش فى كنف سيدها " ملك يمينه " ، يتصرف فينا تصرف المالك فيورثنا من يشاء ويبعنا إلى من يشاء " (٦) . وتحاول التقرب إلى هذا السيد ، وتدهش حين ترى غرام سيدها بخادمة أخرى ، فنجدها تسأل نفسها : " كيف يمكن هذا ؟ كيف يمكن أن تظفر خادمة بحب السيد الشاب ... يتنازل لها إذا حضرت، ويسأل عنها إذا غابت .. " (٧) . وبدون تبرير أو وصف من الكاتبة إلى مدى هذا الحب ، تفاجأ بأن سميرة تحتمل أذى الناس وهجومهم عليها - بل ومحاولة قتلها وقتل طفلها - وتحتمل كل هذا صابرة قائلة : " إذا كان هذا يرضى السيد فماذا على من الناس ؟ " (٨) .

ويتكرر هذا النموذج السلبى مع رواية " صابحة " " لملك فهمى سرور " وعلى الرغم من بناء الشخصية النامى فى الروايتين - سيد العزبة ، صابحة - حيث نجد الشخصية لها حياتها النفسية أو صورتها من الداخل ، والخارج واضحة ومتطورة مع

الأحداث .. إلا أن صورة " صابحة " تبقى سلبية .. لاتعرف ما تريد .. وتعبر عن النموذج التقليدى للمرأة – فى علاقتها بالرجل ، فهى – على سبيل المثال – " تود أن تتزوج رجلاً يأمرها .. لاربيبا يطيعها ... رجلا شرسا .. جريئا .. منفعلا غضوياً .. ثائرا ناقما وهى كفء أن تتحمل كل هذا وترضيه " (٩) .

فصورة الحب ، أو الإدارك العام لهذا المعنى ، فى الرواية النسائية ، فى تلك الفترة ، نجدها صورة ساذجة ، أو إدراكا فاترا ، يرجع فى جوهرة إل نقص فى الخبرات العاطفية ، وتنطبق هذه السذاجة – فى إدراك معنى الحب والزواج – على إدراك " صابحة " – لهذا – المعنى ، وعلى إدراك " سميرة " فى " سيد العزبة حين تقول : " إن مرض الحب إثم وعار .. والله يشهد أنى ما أحببت سوى السيد ، وحبه فرض على مثلى .. وأن سلطانه يلاحقنى كلعنة صارخة ، كنت أستطيع أن أتحرر منها بالموت ، لكنى أبيت أن أفعل " (١٠) .

وتنتهى تجارب الحب بنهاية محزنة ، تشبه نهاية رواية " غادة الكاميليا " " لأسكندر دوماس " فسميرة فى " سيد العزبة " تنتهى حياتها بالموت ، وتختم الكاتبة القصة بصوتها (كراوية) قائلة : " هيه ... الآن فقط ، انتهت المأساة " (١١) .

كما تنتهى حياة " صابحة " بأن تفقد عقلها حين يختفى عنها " محرم " وتنهى الكاتبة الرواية بصوتها قائلة : " كأن الرؤيا تحققت .. واختفى محرم فى لجة المجهول ... وغاب عنها الرشاد " (١٢) .

إن تعليق الروائية وتدخلها المستمر أساء إلى الصورة الفنية التى تعمدت الكاتبة أن ترسمها للمرأة ، فالروائية ليست مطالبة بالتعلق على سلوك الشخصية الروائية ، بقدر ما هو أمر متروك لذكاء القارئ حيث إن العبرة فى العمل الروائى هى صدق الصورة لا رأى المؤلفة .

وترتقى الصورة الفنية – قليلا – مع صورة " الجامحة "لأمينة السعيد" (١٩٥٠)، حيث نجد الكاتبة تعبر عن المرأة فى أول خطواتها نحو الحرية ، فتجىء " أميرة " غارقة فى ذاتها الرومانسية ، وهمومها الفردية .. تحطم أغلى مالها " لأنها لم تعرف يوماً

ما تريد فأخطأت كل ما تريد " [١٣] . بينها وبين القمر صداقة قوية " أنقلبت إلى محبة بالغة دفعتها إلى الثقة به صديقا صدوقا . [١٤] .. تفشل فى الاحتفاظ بالرجل " زوجها " كما تفشل فى التحرر منه ، أو الاستقلال .

" ومع بداية ثورة ١٩٥٢ بدأ التغيير الحقيقى فى كل مرافق الحياة فى مصر ، فبدأت المرأة المصرية مع ثورة ١٩٥٢ أولى خطواتها نحو التحرر ، وقد " أحدثت هذه التغييرات ، والتحولات التكنولوچية بالمرأة ، وبحياتها ما أحدثه اكتشاف النار فى حياة الإنسان البدائى من تحوله من الخضوع للطبيعة ، إلى السيطرة عليها " [١٥] .

ومن هذه الفترة ، فترة التقدم الصناعى والتكنولوچى ، والتى تمتد من " الباب المفتوح " للطيفة الزيات " (١٩٦٠) حتى " وسيط الجن " " لهالة الحفناوى (١٩٨٢) تبدأ الرواية فى الدخول إلى مرحلة نضج جديدة ، أى فترة تمتد إلى خمسة وعشرين عاما شهدت الكثير من التحولات والتغيرات لتطور المجتمع فى اتجاه التحضير والصناعة والتكنولوچيا ، مما كان له أثره فى إدراك الروائية – لهذه التغيرات الشاملة – ومدى انعكاسها عليها .

وطالما أن البناء النفسى للأفراد يتبع – بالضرورة – التغير الاجتماعى للمجتمع ، لذا فيمكننا القول بأن صورة المرأة تبعث بالضرورة التغيير الاجتماعى ، وبأن ما جاء – أيضا من خلال النماذج الروائية فى تعبيرها عن الصورة الحقيقية للمرأة المصرية ، يتعدى ذلك الوجود الفردى للمرأة إلى التعبير عن حقائق أبعد من هذا الوجــود ، وأن ما وصلت إليه المرأة فى نهاية هذه الأعمال من إعلان حريتها وظهورها كإنسان حر له إدارة ، ليرتبط ارتباطا وثيقا مع بداية تحرر المجتمع الحقيقى .

" ولكن الطريق لم يكن مستقيما ، الأمر الذى ربما اضطرها للعكوف على نفسها ثانية ، تتناوشها الرغبة الإيجابية فى الاستقلال من جهة ، والحاجة للتمرد من جهة أخرى ، وقد دعم التغيير التكنولوچى – لسوء الحظ – الحاجة للتمرد لديها ، بدلا من أن يدعم الرغبة الحميدة فى بزوغ شخصيتها المستقلة " [١٦] .

فبرزت المرأة بقلقها وتمردها بل وبكافة نماذجها الحقيقة فى الحياة فى الرواية النسائية – وهذا سيبدو فى صور المرأة فى مرحلة ما بعد الثورة – ذلك لأن المرأة فى هذه المرحلة اكتسبت قدرة وجرأة على معالجة مشاعرها ، كما أنها أصبحت أقدر على تعرية مناطق من العالم الداخلى ، كانت محرمة عليها من قبل .

لكن فى الفترة التى سبقت ثورة ١٩١٩ لانستطيع أن نلمح للمرأة – فى الرواية دورا بارزا ، أو صورة واضحة المعالم أو السمات – سلبية أو إيجابية – فالشخصية عند " عائشة التيمورية " ، وزينب فواز " فى روايتى " نتائج الأقوال فى الأحوال والأفعال " (١٨٨٨) ، " وحسن العواقب " (١٨٩٩) ، جامدة ، مثالية مجردة ، حيث نجدها خيرة أو شريرة لاتكشف الأحداث التى تشارك فيها عن طبيعتها ، فإنها حين تتكلم . ونادرا ما يقع ذلك ، نجدها لاتتحدث بلسان نفسها ، ولا بمستواها ، وإنما تتحدث بمستوى المؤلفة نفسها وبالأقوال التى تفرضها عليها ، وقد أدى هذا إلى ضعف دور الشخصية حتى أصبحت أداة لتقديم الأحداث المتراكمة التى تريد الكاتبة تقديمها .

فالكاتبة هنا تتخذ أسلوب المقامة وسيلة لعرض روايتها ، وقد أعتبر " عبد المحسن طه بدر " فى كتابه " تطور الرواية العربية الحديثة " رواية " حسن العواقب " لزينب فواز " خير مثال يعبر " التسلية والترفيه " بما تتضمنه هذه الروايات من خصائص الملاحم الشعبية " التى كانت تقوم لجماهير الشعب الأمية بوظيفة مزدوجة تحقق لها التسلية من ناحية وتربطها بأمجادها وبطولاتها القديمة من ناحية أخرى ، إلى البحث عن مصدر لتسليتها فى الكلمة المكتوبة .. " (١٧) .

وتأتى رواية " الساقطة فى أحضان الرزيلة " (١٩٢٧) لزينب محمد . لتتخذ الشكل الرسائلى وسيلة لعرض الأحداث التى ندركها من خلال الرسائل المتناوبة بين " فوزى " و " خيرى " ، ولا ندرك لشخصية " فكرية " ، (الشخصية المحورية التى تدور حولها الرسائل ") الأبعاد الكافية التى تبلور شخصيتها الشريرة ، والتى يطلق عليها صاحب الرسائل ألفاظاً عديدة .. فهى – على سبيل المثال وكما يراها – امرأة " غانية .. طروب .. ساقطة .. " ، وصاحب الرسائل يجمد شخصية " فكرية " من البداية حين

يطلب من صديقه الابتعاد عنها قائلاً : " إنك تحب غانية حسناء ، وأنت عالم بما التحقت من عار وشنار .. إننى أراك قد شططت .. " (١٨) . وتستمر الرسائل لتكيل إلى " فكرية " الاتهامات والشتائم ، فى نفس الوقت لايدرك القارىء من هى " فكرية " ، وما هى الأسباب التى تجعلها تغدر بكل من يقابلها من الرجال ؟ .. وبهذا تخلو صورة المرأة (فكرية) فى هذه الرواية من العمق ، فتبدو شخصية (مسطحة) ، وغير مبررة فنيا ..

وتظهر عام (١٩٤٢) رواية " بنت الشاطىء " سيد العزبة " – وكما سبق أن ذكرنا – أول صورة فنية للمرأة ، ورغم ضعفها وسلبيتها إلا أنها تروى بلسان المرأة (سواء أكانت الرواية ، أم شخصية سميرة) ، ويدور محورها حول شخصية المرأة ومشكلاتها مع الواقع .. فرغم سلبيتها ، واختفاء دورها فى الواقع ، إلا أن الكاتبة ترمز بها إلى وضعية المرأة فى كونها ضحيه للفقر ، وللتقاليد الاجتماعية الظالمة .

ومع تطور الزمن تطور البناء الروائى فى الرواية النسائية وبدأ يخدم الشخصية الروائية – صورة المرأة – فظهرت روايات تخلو من الحدث لتترك المجال للمشاعر والأحاسيس الأنثوية لتملأ هذا الحيز . وتعبر عن عالم المرأة الداخلى بصورة بارزة .. لتعبر عن البناء النفسى للمرأة المصرية ، وظهر أيضاً " البناء الدائرى " الذى تحاول من خلاله الكاتبة ، التركيز حول مشكلتها الخاصة ثم محاولة طرحها بتكرار يحاول عرض الأبعاد الداخلية والخارجية للأزمة .. وهو بناء يخدم صورة المرأة وقضيتها ، حيث يحاول عرضها من خلال أكثر من تكرار ليساهم فى تجسيد هذه القضية من خلال عرض أبعادها المختلفة .. ومن أبرز الكاتبات اللائى أستخدمن هذا البناء : نوال السعداوى ، وإقبال بركة ..

إن إصرار الروائية على تناول صورة المرأة وقضيتها – فى الرواية – قد يرجع إذن إلى طبيعتها الذاتية الخاصة ، وقد يرجع إلى ظروفها الاجتماعية ، فهى حين تطرق أبواب هذا الفن تصر على ألا تفقد خصوصية وضعها كامرأة ، خاصة وأن المرأة فى مصر تعيش فى بلد من بلدان العالم الثالث .. تحررت فيه المرأة منذ عهد

قريب ، وتأخرت فيه الثورة الصناعية ، كما تأخر ظهور الطبقة الوسطى ، فلم تحصل المرأة على بعض حقوقها إلا بعد أن بدأ النمط الصناعى البورجوازى يسود الحياة المدنية .

وفى نطاق تلك التغييرات الاجتماعية تشغل قضية المرأة أهمية كبرى بالنسبة للكاتبة أكثر مما تشغل بالنسبة للكاتب . " وما من كاتبة عربية جيدة إلا وأهتمت إهتماما خاصًا بوضعية المرأة فى ظل المجتمع ككل .. " [19] .

وفى هذا المجتمع تزداد المشكلات الخاصة بالمرأة ، وكلما ازدادت المرأة وعيا كلما ازداد إحساسها بأزمتها ، ولذا أصبحنا نرى أن القاعدة العامة للرواية النسائية – أو التى تكتبها امرأة – هى التركيز على المرأة وقضاياها فى الواقع .

(ب) تطور الشكل الروائى :

إذا كان وضع المرأة المتخلف – فى مجتمعنا – سببا فى تخلف الأدب القصصى ، والروائى فى مصر ، " وكانت قلة مشاركتها فى النشاط الإيجابى لحركة المجتمع ، وتزمت التقاليد ، التى لا تعترف بتحرير المرأة ، ولا بشرعية الحب ، من أهم الأسباب التى تكمن وراء انقطاع الرواية فى فترة تلت ظهور رواية " زينب " لهيكل (١٩١٤) وحتى سنة (١٩٣١) " [٢٠] ، فما بالنا بالرواية التى تكتبها المرأة التى تعيش فى هذا الإطار الضيق من الحياة ، وهل يمكن أن تبدع فنا يساير عصرها وأبناء جيلها ؟ خاصة وأن " الكتابة عملية فردية عالية المستوى ، وترتبط ارتباطا وثيقا بالظروف الاجتماعية ، أى إنها تعتمد على درجة حرية الفرد فى المجتمع " [٢١] .

إن نهضة الرواية الفنية فى مصر والتى بدأت مع إرهاصات ثورة ١٩١٩ برواية " زينب " (١٩١٤) لاتوازيها نهضة فنية للرواية النسائية إلا مع إرهاصات ثورة يوليو (١٩٥٢) ، حين ظهرت " الجامحة " (١٩٥٠) لأمينة السعيد " ثم تلاها " دموع التوبة " لصوفى عبد الله " (١٩٥٩) ، واللتان تمثلان قمة النضج الفنى للرواية الرومانسية ، التى وصلت إليها القاصة المصرية ، وتتلو المرحلة الرومانسية ، رواية " الباب المفتوح " للطيفة الزيات (١٩٦٠) والتى تمثل قمة النضج الفنى للرواية الواقعية التى وصلت إليها القاصة المصرية .

وقد سبق " الجامحة " (١٩٥٠) كتابات " بنت الشاطىء " ، " وملك فهمى سرور وهى كتابات أقل نضجا وفنية ، لكنها تمثل خطوة أكثر تقدما من كتابات عائشة التيمورية" فى نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال " (١٨٨٨) ، و "زينب فواز" فى حسن العواقب (١٨٩٩) ، و " زينب محمد " فى " الساقطة فى أحضان الرزيلة " (١٩٢٧) حيث كانت بأسلوبها التقريرى الذى لاعلاقة له بالقصة ، وبخلطها بين المقامة ، والقصة، والمقالة – خاصة فى – " نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال وحسن العواقب – تمثل طفولة هذا الفن ، حيث نجد حشدا هائلا لعدد من الوقائع والشخصيات التى تدور حول قطبى العلاقة الغرامية أو المغامرة .. وهو طابع القصص الشعبى ...

بينما نجد " سيد العزبة " (١٩٤٢) لبنت الشاطىء ، و " صابحة (١٩٤٨) لملك فهمى سرور تتخلص إلى حد قليل من الصور الكلاسيكية أو الكلاشيهات اللفظية الشائعة ، والتى كانت شائعة فى كتابات عائشة التيمورية ، وزينب فواز ، كما يصبح التركيز أكبر على شخصية بعينها ، يدور حولها محور القصة ، دون هذا الحشد من الوقائع والشخصيات التى كانت تمتلىء بها كتابات " زينب فواز " ، " زينب محمد " ، ولكن رغم هذا تبقى بذور القص الشعبى فى " سيد العزبة " و " صابحة " حيث نجد الكاتبة تعمد إلى مخاطبة القارىء – كما هو الحال فى السيرة الشعبية – والتعليق على الأحداث بالغناء أو الشعر ، أو من خلال التدخل المباشر .

ومن الملاحظ على الكتابات التى سبقت " الجامحة " ، أنها تخلط خلطا شديدا بين مصطلح الرواية ، و " القصة القصيرة " ، و " المسرحية " ولا يمكنا على هذا أن نتخذ من تسمية المؤلفة أساسا للتفرقة بين ما يمكن اعتباره رواية ، وما يمكن اعتباره قصة قصيرة ، وذلك لتداخل المصطلحات واختلالها فى هذه الفترة ، حتى إن لفظة رواية – على سبيل المثال – كانت تطلق على القصة القصيرة ، والرواية ، والمسرحية ، فنجد ؛ منيرة طلعت " – على سبيل المثال – تستهل مسرحيتها ": ضحايا الشفاء " (١٩٣٩) بمصطلح ؛ رواية " بينما هى مسرحية أو رواية تمثيلية ، حيث تعتمد على الحوار ، ويختفى منها السرد تماما .

واعتمادنا – هنا – على المقياس الفنى وحده – للتفريق بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية – لايحسم القضية حسما نهائيا ، وذلك للظاهرة التى تتمثل فى عدم قدرة الكاتبات على التنبه فى أول الأمر إلى الفروق الفنية بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، حيث كانت هذه الكتابات تمثل باكورة المحاولات الروائية للكاتبات.. ، ولذا سيكون المقياس الوحيد – الذى يبدو ثابتا – للتفريق بين القصة والرواية هو مقياس الحجم ، وللتفريق بين الرواية والمسرحية هو الشكل الفنى المميز للمسرحية حيث تعتمد بالدرجة الأولى على الحوار ..

وعقدة الروايتين : " نتائج الأقوال فى الأحوال والأفعال " (١٨٨٨) ، و " حسن العواقب " (١٨٩٩) أقرب إلى عقدة القصص الشعبى من حيث تراكم الأحداث وتراكبها، بينما تبعد عقدة " سيد العزبة " (١٩٤٢) ، و " صابحة " (١٩٤٨) عن جو القصص الشعبى فى تراكم أحداثه وشخصياته ، وفى اقتصارها على المغامرة ، حيث تعتمدان على شخصية رئيسية يتصاعد بواسطتها الحدث ويتسلسل فى خيط واحد ، ولكنهما – مع هذا – تقتربان من جو القصص الشعبى فى شكله الفنى ، حيث تعتمدان على الرواية ، التى تتدخل فى الأحداث بالتعليق عليها ، وبتقديم مقدمة للقصة كما فى " صابحة " وتفاجأ فى نهاية " سيد العزبة " برباية الشاعر الذى أهتز " فى يقظة مباغتة، فألقى التراب من يده ، وأقبل على يقول فى ابتسامة شاحبة : هيه ... الآن فقط، انتهت المأساة . " (٢٢) .

والتدخل المباشر فى السرد ، والتعليق على الأحداث ، يكاد يكون سمة فى كتابات المرأة سواء فى روايات تلك الفترة المتقدمة ، أو فيما تلى الفترة الزمنية ، وتذكرنا " زينب فواز " حين تعلق على الأحداث بالشعر بالقاص الشعبى ، كما تربط بين الفصول بنفس الطريقة التى يستخدمها راوى السيرة الشعبية فتقول مثلا : " هذا ما كان من أمر هذا الخبيث ، وأما ما كان من أمر شكيب فإنه مازال سائر إلى أن انتهى إلى آخر رياض الزاهرة " (٢٣) . ونرجع حاجة المؤلفة إلى مثل هذه الروابط إلى انعدام السببية والحتمية فى تسلسل الأحداث مما يجعل نهاية الرواية لاترجع إلى التسلسل المنطقى بل ترجع إلى أن المؤلفة قد استنزفت كل ما لديها من حيل وألاعيب .

وتكاد تكون " رواية " " حسن العواقب " (١٨٩٩) نموذجا - كما لاحظ ذلك " عبد المحسن طه بدر " في " تطور الرواية العربية الحديثة " - للروايات التى صدرت فى الفترة (١٨٧٠ ، ١٩٣٨) وذلك فى تراكم أحداثها وتراكبها وخضوعها للقدر والمصادفة، واعتمادها على العلاقة الغرامية والمغامرة ، وتدخل المؤلفة فى السرد بتعليقها على الأحداث واتجاهها إلى القارىء ومخاطبته ، ومحاولة الربط بين الفصول ربطا تعسفيا لانعدام الرابطة الحقيقية ، وحشد أكبر كم من الشخصيات داخل الرواية لا تتحدث بمستواها وإنما بمستوى المؤلفة .

وهذا واضح من كل الروايات التى ظهرت فى تلك الفترة بأشكال متفاوتة أو بنسب متفاوتة فالكاتبة - كما سبق أن قلنا - تقدم للقصة فى بدايتها ثم تظهر مع نهايتها وهذه الظاهرة لم تنته من القصة حتى بعد فترة النضج ، فنجد على سبيل المثال " أمينة السعيد " فى رواية " آخر الطريق " (١٩٥٩) تظهر فى أو ل الرواية وتتدخل بالشرح والتحليل النفسى فى وسط الرواية ، ثم ترجع تخاطب القارى مباشرة فى نهاية الرواية. ونفس هذا يحدث فى روايات " نوال السعداوى " خاصة فى روايتها " امرأة عند نقطة الصفر " (١٩٧٥) ، " وأغنية الأطفال الدائرية " (١٩٧٨) .

واللغة المستخدمة لغة عربية فصحى ، تشيع فيها الصورة اللفظية المحفوظة أو " الكلاشيهات " ، مما يبعد القصة عن الصدق الفنى وتقل تلك الكلاشيهات - فى قصة بنت الشاطىء " سيد العزبة " (١٩٤٢) فى حين تتواجد فى قصة ملك فهمى سرور " صابحة " (١٩٤٨) مثل "والدمع يسيل مدرارا من مآقيها .." ، "لافض فوك "، " تبكى بدمع ساخن هتون " .

وبعد ثورة يوليو (١٩٥٢) أو فى " الثلاثين عاما الأخيرة ، بدأت كتابات المرأة تصبح جزءا من الأدب العربى الذى يعالج قضايا المرأة كمشروع لتغيير المجتمع . [٢٤]، وأصبح " لأدب المرأة فى العالم العربى خصوصيته وسماته المشتركة - إلى حد كبير - وهى السمات التى تضفى عليه هذه الخصوصية وهذا لايعنى بحال أن المرأة الكاتبة تطرق نفس المجالات التى يطرقها الرجل ولا يعنى أيضاً اهتماماتها لاتمتد لكل ما تتسع له اهتمامات الكاتب ، ولكن يعنى أن المرأة العربية لم تفقد خصوصية وضعها كأمرأة وهى تطرق باب الفن " [٢٥] .

هوامش المدخل

(١) طراني كنزة : واقع المرأة العربية ، مجلة الوحدة ، العدد ٩ ، يونيو ١٩٨٥ ، باريس ، المجلس القومي للثقافة العربية ، ص ٨٣ .

(٢) د : سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسي ، ص ٢١ .

(٣) نفسه : ص ١٥ .

(٤) يوسف الشاروني : القصة والمجتمع ، ص ٧ ، ص ٨ .

(٥) د طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، ص ٥ .

(٦) بنت الشاطىء : سيد العزبة . ص ٨٩ .

(٧) نفسه : ص ٢٨ .

(٨) نفسه : ص ٨٤ .

(٩) ملك فهمي سرور : صابحة ، ص ٩١ .

(١٠) بنت الشاطىء : سيد العزبة ، ص ٨٨ .

(١١) نفسه : ص ١٠٢ .

(١٢) ملك فهمي سرور : صابحة : ص ١٢٦ .

(١٣) أمينة السعيد : الجامحة ، ص ١٢٣ .

(١٤) نفسه : ص ١١٩ .

(١٥) د : سامية حافظ : دراسة كشفية ، ص ٢٠٠ .

(١٦) نفسه : ص ٣٢ .

(١٧) د : عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، ص ١١٧ .

(١٨) زينب محمد : الساقطة فى أحضان الرذيلة . ص ٣٠ ، ص ٢١ .

(١٩) د : لطيفة الزيات : " الحياة السياسية تركت ظلالها على واقعنا الثقافى " مقال بجريدة الأهرام ١٩٨٦/١/٩ ، ص ١١ .

(٢٠) د . طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، ص ٦٥ .

(21) Madeline Chapsal , Feminine Plural Present , New York Times Book Review, 12 March , 1967 .

(٢٢) بنت الشاطىء : سيد العزبة ، ص ١٠٢ .

(٢٣) زينب فواز : حسن العواقب ، ص ١٤ .

(24) Mervat Hattem ; " The lives Behind the Politics the Women's Review of Books , VOL . III , No . 10 / July , 1986 P . 5 .

(٢٥) د : لطيفة الزيات : الحياة السياسية تركت ظلالها على واقعنا الثقافى " ، جريدة الأهرام ، ١٩٨٦/١/٩ ، ص ١١ .

الباب الأول

قضايا المرأة فى الرواية النسائية

مدخل

واقع المرأة المصرية قبل وبعد ثورة يوليو ١٩٥٢

١ - واقع المرأة المصرية قبل ثورة ١٩٥٢ :

قضى على القرن العشرين أن يجئ بمرحلة وسطى يتحول فيها الناس من حضارة كانت قد استقرت على قوائمها إلى حضارة أخرى تريد بدورها أن تستقر على قوائم ، ففى القرن الماضى ظهرت طائفة من الأفكار العظيمة لا يكاد عصرنا الحالى أن يضيف من عنده إليها فكرة واحدة ، بقدر ما انحصرت مهمته فى الفهم والهضم والشرح والتحليل ، أو المعارضة والتعديل ، ثم محاولة التطبيق (١) .

«ولأن تحولاً جديداً طرأ على الدنيا بأسرها ، فقد كان حتمًا أن تختص منه المرأة بنصيب ، فخرجت إلى خضم الحياة الاجتماعية حيث العمل الاجتماعى المنتج والخلق والابتكار والإسهام فى تطور الحياة بحيث يمكن القول بأن تحولاً قد طرأ على «دور المرأة» فى عالم الوجود الإنسانى» (٢) .

«ولعل ما قيل أنه لو نام رجل مع نهاية الحرب الأولى (١٩١٨) وصحا مع نهاية الحرب الثانية (١٩٤٥) ورأى ما حدث «لربات الخدور» اللائى خرجن للعمل فى ميادين لم يكن يعرفها إلا الرجال لأصيب بذهول ، وهو ذهول يعكس حجم التغيير الذى عرفته وضعية المرأة المصرية فى تلك الفترة» (٣) .

وتبقى هناك حقيقة «وهى أن لا فجائية فى حركة التاريخ ، وبالتالى فإن دعوة قاسم أمين فى أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين والتى بثها فى «تحرير المرأة» و «المرأة الجديدة» لم تصدر عن فراغ ، كما أن ما جرى بعد تلك الدعوة بأقل من عقدين باشتراك «السيدات المصريات» فى ثورة عام ١٩١٩ لم يتم بشكل طفوى» (٤) .

إن الدعوة إلى تحرير المرأة بدأت فى الحقيقة مع «رفاعة الطهطاوى» (١٨٠١ – ١٨٧٣) صاحب أول مدرسة فكرية دعت إلى تعقيل وتأصيل الفكر والقيم الحضارية الجديدة اللازمة لبناء دولة حديثة شاهد مثالاً لها فى رحلته إلى باريس و «على مبارك» (١٨٢٤ – ١٨٩٣) يعد أيضًا من المنادين بتعليم المرأة ، وذلك فى كتابه «طريق الهجاء والتمرين على اللغة العربية عام (١٨٧١) – نادى فى فصل منه بأن «من جملة الإحسان إليهن أن يجعل لهن حظًا فى التربية العمومية ....» .

أما «عبد الله النديم» – كنموذج ثالث – فقد كان تناوله لقضية المرأة – «كرفاعة الطهطاوى» و «على مبارك» – بمثابة هدف من أهداف إصلاح المجتمع فى مفهومه العام .

«ولم يتخلف «عبد الله النديم» عن مفكرى عصره فى تأييد تعليم المرأة ، ودعا إلى تعليم البنات فى محاوراته التى كتبها تحت عنوان «مدرسة البنات» ومع أنه أيد سياسة الحجاب وتمسك بها ، فقد أيد تعليم البنات الدين وشئون الأسرة وأصول الحياة الزوجية والتدبير المنزلى «وعارض تعليمهن الموسيقى والرقص واللغات الأجنبية» (٥) .

على أن محصلة هذا التفكير فى قضية المرأة قد انتهى فى أواخر العقد الأخير من القرن التاسع عشر بالصيغة التى قررها قاسم أمين (١٨٦٣ – ١٩٠٨) فى كتابيه «تحرير المرأة» ، «والمرأة الجديدة» ، والتى انفرد بها عن كل المنادين بتعليم المرأة وحريتها ورفع الحجاب عنها . وكان تعليم المرأة يومئذ لا يقدم عليه رجل حريص على احترام الجمهور المصرى له ، أما رفع الحجاب وخروج المرأة سافرة إلى المجتمعات فكان القول به أدنى الأشياء إلى تحليل ما حرم الله .

ولقد إنفرد «قاسم أمين» بأنه كان أكثر تقدمية من واقعه ، بل استطاع أن يسبق عصره ومجتمعه بأفكاره ومطالبه التى تحقق منها البعض ، ولم يتحقق البعض الآخر ، ولم يقرر بعد – برغم مرور أكثر من خمس وسبعين سنة على وفاته مثل : تقييد حق الرجل فى الطلاق ، وفى ألا يقع الطلاق إلا أمام القاضى . منح المرأة حق الطلاق .. بل إنه كان يرى أن المرأة «لن تنال ما تستحق من الاعتبار والكرامة إلا إذا منحت حق الطلاق» .

ولقد سبق «قاسم أمين» عصره بحسه المرهف للفنون والجماليات والقضايا الاجتماعية فهو يعلن أنه «من أكبر أسباب انحطاط الأمة المصرية تأخرها فى الفنون الجميلة : التمثيل والتصوير والموسيقى ، هذه الفنون ترمى جميعها إلى غاية واحدة هى تربية النفس على حب الجمال والكمال ، وإهمالها هو نقص فى تهذيب الحواس والشعور» (٦) .

«وقد استوقف نظره بوجه خاص وضع المرأة فى المجتمع المتقدم ، وأكثر من ذلك : علاقة المرأة بالرجل ، والمعانى العميقة للحب والزوجية ، فنجده يقول لكل رجل وامرأة : ليس ما بينكما هو الحب ما يتعيشون فيه ليس هو الزواج بمعناه الحقيقى . ليس صحيحًا أنك تحب امرأتك أو أنك تحبين زوجك» (٧) .

وربما كان هذا كله هامًا وخطيرًا ولكن «الجرح» الذى هز المجتمع هو هذه الصورة الجارحة المتعمقة التى قامت بتعرية أخفى العلاقات وأهمها فى المجتمع .. فكان يصرح بأن «العثور على الحب الشريف من أكبر السعادات فى هذه الدنيا ، فإن كان المال زينة الحياة فالحب هو الحياة بعينها .. وهذا الحب لا يمكن أن يوجد بين رجل وامرأة إذا لم يوجد بينهما تناسب فى التربية والتعليم» (٨) .

إن القارئ المتأمل فى كتابه «تحرير المرأة» ، «المرأة الجديدة» سوف يلاحظ أن ما طالب بـه فعلاً لم يكن كل ما يتمنى أن يطالب به إنه طالب بما تصور أنه أقصى ما يستطيع أن يتحمله المجتمع ، ولكن الصور التى يعرفها والملاحظات التى يسوقها لا تترك مجالاً للشك فى أنه كان يطلب للمرأة التعليم بغير حد . والمساواة الفعلية بالرجل فى شتى المجالات .

ربما كان ما حظى بالجدل . موقفه . حين شنت عليه الحملات لتناقض دعوته إلى تعليم المرأة وسفورها وطلاقها وزواجها لأن هذه فى حد ذاتها لم تكن بالأمور الهينة ، يكفى أن نذكر أن المرأة لم تكشف وجهها إلا بعد ثورة ١٩١٩ فى سنة ١٩٢٢ ، وكان يحدث أحيانًا أن يقذف الناس فى الشوارع المرأة السافرة الوجه ، أى بعد ربع قرن من صدور الكتاب ، وأن أول مدرسة ثانوية للبنات وعلى نظام مدارس البنين ، أى للمواد الدراسية العادية ، لا النسائية فقط ، لم تنشأ إلا سنة ١٩٢٥ (٩) .

ويعد كتابه «تحرير المرأة» (١٨٩٨) انطلاقة ، ففيه ربط بين قضية المرأة وقضية الوطن فيقول : «هنا تلازم بين انحطاط المرأة وانحطاط الأمة وتوحشها وبين ارتقاء المرأة وتقدم الأمة ومدنيتها «ولقد كان ظهور هذا الكتاب حدثًا خطيرًا اضطربت له آراء الهيئات الدينية ، واضطرب له كثير من المتعلمين أنفسهم وأبدى «الخديوى عباس» سخطه على الكتاب وعلى مؤلفه ، حتى لقد أمر بألا يدخل «قاسم أمين» قصر عابدين ، مع ما كان له من رفعة المركز فى القضاء ثم كان كتابه «المرأة الجديدة» (١٩٠٠) خطوة أكثر تقدمية ، إذ لم يعد يربط تقدم المصرية ببيئتها بل ينقلها لتصل إلى نفس المكانة التى وصلت إليها المرأة الأوربية» (١٠) .

إن «قاسم أمين» فى كتابه الأول (تحرير المرأة) كان مصلحًا ، ولكنه أصبح متمردًا وثائرًا فى كتابه الثانى (المرأة الجديدة) .. حيث قام بنزع كل التحفظات التى قيد بها آراءه .

ولقد وافق أصدقاء «قاسم أمين» . وعلى رأسهم «محمد عبده» ، «وسعد زغلول» ، و «أحمد لطفى السيد» على كل ما كتبه ، ولكنهم جميعًا التزموا الصمت ولم يجرؤ أحد منهم على تأييده علنًا .

إن «أحمد لطفى السيد» لم يفعل ذلك إلا بعد أن مات «قاسم أمين» ، و «سعد زغلول» لم يفعل إلا بعد أن أصبح زعيمًا قوميًا لمصر سنة ١٩١٩ .

إن مؤيدى «قاسم أمين» لم يجرؤ أحد منهم على تأييده علنًا ، فى حين أن معارضيه «ساروا فى مظاهرات تطالب بشنقه ، وتهجم البعض على بيته ، ولم تخل جريدة أو مجلة صدرت فى ذلك الوقت من الرد عليه بالمقالات والقصائد الشعرية وألفت الكتب لتفنيد آرائه ، ومن أبرز الكتب ما كتبه الاقتصادى «طلعت حرب» (١١) .

ولقد كان «محمد طلعت حرب» (١٨٧٦) من أكبر المعارضين «لقاسم أمين» ولكنه مع ذلك كان أكثر من ردوا على «قاسم أمين» باتزان وموضوعية فى كتابه «تربية المرأة والحجاب» فلم يتهمه بالخيانة أو الكفر أو الفساد أو الزندقة – كما فعل غيره وأفرد «مصطفى كامل» صفحات «جريدة اللواء» أشهرًا طويلة للقيام بحملة قاسية على «قاسم أمين» تشكك فى وطنية «قاسم» وتتهمه بأقصى درجات سوء النية .

أما عن كفاح المرأة ومشاركتها من أجل إحداث تغيير فى وضعيتها فإنه يمكننا رؤية أول بادرة نسائية متمثلة فى الكاتبة والشاعرة «ملك حفنى ناصف» (١٨٨٦ – ١٩١٨) التى اشتهرت باسم «باحثة البادية» وكان من المنطقى أن تقفز قفزة أخرى بعد مما طالب به «قاسم أمين» إلا أن واقع الكتابة ، ووضعيتها كامرأة ، أملى عليها أن تكون أكثر حذراً ، فنجدها فى بعض الكتابات لا تؤيد الحجاب ولا تؤيد السفور ، إلا أنها كانت فى نهاية الأمر تقف مع حرية المرأة ، ليس فقط فى مسألة رفع الحجاب ، أو الخروج للعمل ، بل فى اختيارها أن تدرس ما تشاء من فروع العلم .

وبعد وفاة «باحثة البادية» (١٩١٨) خلفتها «هدى شعراوى» (١٨٧٩ – ١٩٤٧) التى تزعمت النهضة النسائية ، وكانت تنادى بتعليم المرأة ومساواتها بالرجل ، وبخاصة فى الحقوق السياسية ، وإتاحة الفرصة لها لكى تعمل وتؤدى واجبها نحو الوطن ، كما أنشأت أول اتحاد نسائى عام (١٩٢٣) ، وكان من أهدافه الدفاع عن حقوق المرأة وربط حركة تحرير المرأة فى مصر بحركة التحرير العالمية للمرأة .

وقد تميزت أواخر هذه الفترة أى الربع الثانى من القرن العشرين ، بتطور كبير وإن كان بطيئًا فى بدايته ، فى الاتجاه التعليمى لصالح المرأة ، وتقبل فكرة إعدادها إعدادًا مناسبًا يهيئها للخروج للعمل ، وأخذت معالم هذا التطور تظهر بالتدريج فى التوسع فى نشر مدارس البنات الأولية ، والابتدائية ، والثانوية ، وكذلك فى إنشاء المعاهد الفنية ومعاهد المعلمات المتوسطة والعالية ، ولقد كانت نقطة التحول البارزة فى حركة تحرير المرأة ، قبول الفتيات لطلب العلم فى أول جامعة حكومية رسمية (جامعة القاهرة حاليًا) ابتداء من سنة ١٩٢٨ ، ولم يكن مستغربًا كثيراً وقتئذ أن تدخل الطالبات كليات العلوم والآداب ، والتجارة ، والطب ، لكن الذى كان يدعو للغرابة ، هو دخول الطالبات كليتى الهندسة والزراعة سنة ١٩٤٥ ، هذا وقد حظيت الفتاة بنصيب من التعليم الجامعى أكبر عندما فتحت جامعة الإسكندرية فى سنة ١٩٤٢ ، جامعة عين شمس ١٩٥٠

ومما هو جدير بالذكر ذلك الأثر القوى الذى نجم عن «الحرب العالمية الثانية» ، والذى ظهر واضحًا فى زيادة انفتاح المجتمع المصرى ، الذى تركزت فيه قوات أجنبية كبيرة ، من بينها مجندات من النساء ، ولقد شجعت هذه الظروف غير العادية –

كثيراً من النساء على الاشتغال فى مجالات الخدمات الشخصية ، «وطبقاً لإحصاء عام ١٩٤٧ ، بلغ عدد الإناث من الحاصلات على التعليم العالى والعاملات فى مجال المهن والوظائف ١,٦٥٣ ، وأكبر نسبة من العدد المذكور من الإناث يعمل فى مجال التعليم حين بلغ عددهن ١,١٤٧ ، ثم فى مجال الطب (٢١٨) ثم فى مجال الإدارة العامة (١٦٢) ثم فى مجال القانون (٤٦) ثم تناقص العدد فى مجالات الدفاع الوطنى والعلوم والآداب والفنون والدين ، ثم مجالات البوليس والسجون والحكم المحلى» (١٢) .

* * *

ومن الملاحظ – فى هذه الآونة – «أن نرى أن الصحافة العربية لم تتعاون مع الاتحاد النسائى فى أول الأمر ، لأن أصحاب الصحف كانوا يخشون الغالبية العظمى من المصريين الذين كانوا يعارضون مساواة الرجل والمرأة ، الأمر الذى دفع الاتحاد النسائى إلى الاستعانة بالصحافة الغربية ، وإلى إنشاء صحيفة تخدم أهدافه» (١٣) .

«ومما يلفت النظر أن الاتحاد النسائى لم يصدر صحيفة عربية يقرؤها الشعب ويفهم موضوعاتها بل أصدر مجلة تحرر باللغة الفرنسية اسمها (Egyptienne) «أى المصرية» تصدر مرة كل أسبوعين وكانت تديرها وتحرر موضوعاتها السيدة «سيزا نبراوى» (سكرتيرة الاتحاد) . وفى عام ١٩٣٧ قام الاتحاد بإصدار مجلة عربية أسبوعية اسمها «المصرية» وكانت تحررها فى أول الأمر السيدة «فاطمة نعمت راشد» ثم السيدة «هدى شعراوى» ثم «حواء حبيب المصرى» . وبعد أربع أو خمس سنوات توقف إصدار المجلتين بسبب عدم الإقبال على قراءتها (١٤) .

أما عن كفاح المرأة من أجل الحصول على الحقوق السياسية بنوعيها التصويت والانتخاب «فإنه منذ أن تغير وضعها وأحست بمساواتها بالرجل مع قيام ثورة ١٩١٩ سعت جاهدة فى سبيل الوصول إلى تلك الغاية ، وصدر قانون الانتخاب عام ١٩٢٣ ، يقضى بحرمان المرأة من التمتع بهذا الحق استناداً إلى أن اشتراكها فى الحياة العامة يفقدها صفتها التى تنحصر فى شئون بيتها وأولادها ، كما رأى البعض أن منحها هذا الحق السياسى يكون مدعاة للنزاع مع زوجها إذا كان لكل منهما رأى سياسى خاص» (١٥) .

واستمرت مساعى الاتحاد النسائى ، لكن أهدافه لم تتحقق - فى أغلبها - إلا مع قيام ثورة يوليو (١٩٥٢) ، وحسبها نجاحًا تلك الفترة التى وردت فى الباب السابع من «الميثاق» والتى تقول : «إن المرأة لابد أن تتساوى بالرجل ولابد أن تسقط بقايا الأغلال التى تعوق حركتها الحرة حتى تستطيع أن تشارك بعمق وإيجابية فى صنع الحياة» .

وهكذا تأتى ثورة ١٩٥٢ تتويجًا لحركات الكفاح الوطنى وإنضاجًا لتجربة الحرية فى مصر ، وهذا يعنى أيضًا : تتويج كفاح المرأة بتقرير حقوقها السياسية وإلغاء كافة القيود التى تعوق حركتها لتساعد فى بناء الوطن .

ويتضح من هذا أن «التغييرات التى صاحبت المرأة منذ اشتراكها فى ثورة ١٩١٩ تمثل نقلة كبيرة لازمت المرأة وأيقظتها ، فبعد أن كانت أسيرة داخل نظام الحريم فكت قيودها وكسرت أغلالها وخرجت تبحث عن نفسها لتضعها فى المكان المناسب لها بعد أن أعطيت حرية الاختيار ، فحققت مفهوم المرأة اجتماعيًا واقتصاديًا وأصبح أثرها وبصماتها على كل عمل من الأعمال» (١٦) .

إن عبء إحداث التغيير وقع على عاتق المرأة المنتمية إلى «الطبقة العليا» وهى فى معظم الأحوال المرأة المثقفة حيث مكنتها ظروفها العادية والمعنوية من الانخراط فى التعليم والثقافة فتوسعت مداركها ، وعليه تمكنت من تولى قيادة وزعامة النهضة النسائية ووضعت يدها على نقاط الضعف التى تعانى منها المرأة عامة .

فى حين نجد أن امرأة الطبقة الوسطى دارت فى فلك التغييرات جاهدة فى محاكاة المرأة الارستقراطية ، وكان من الصعب عليها الدخول فى مضمار هذا التغيير نظرًا لتمسك الطبقة بالأساليب التقليدية والعادات ولكن شغلت قضيتا التعليم والعمل ذهنها أقدمت عليهما ، وتشبعت بالروح الجديدة وإن لازم التحفظ كثيرًا من خطواتها (١٧) .

أما امرأة الطبقة الفقيرة ، فإن لم تتمتع بحركة التغيير كلية إلا أنها لامستها .. فقد أثر انعكاس هذه الأوضاع عليها بفضل مساعى القيادة النسائية ، أما المرأة الريفية ، فلم تخضع لتغيير جوهرى فى حياتها (١٧) .

وتبقى هناك حقيقة ، وهى أنه على الرغم من المكاسب السياسية والاجتماعية التى نالتها بعض النساء تبقى قطاعات كثيرة فى الريف والمدن بل حتى فى العاصمة ، كن ومازلن محرومات من ممارسة حريتهن ، سواء فيما يتصل بعلاقتهن بالرجال أو بحركتهن فى إطار العلاقات الاجتماعية (١٨) .

فالفئات الرائدة للمرأة المصرية ، والتى قد توصلت إلى التحرر من السجن المادى نجدها أيضًا لم تحقق بعد التحرر الكامل من السجن المعنوى . «ذلك السجن الذى يفرضه عليها الرأى العام من جهة ، والذى تفرضه هى على نفسها من جهة أخرى ، حين تسلك وتتصرف عن إيمان مترسب فى الأعماق بتبعيتها للرجل فالمظهر المادى قد تغير ، والمنبع الأيديولوجى لم يتغير والمرأة التى استقلت اقتصاديًا مازالت إلى حد كبير تدور عاطفيًا ونفسيًا فى الدائرة المفرغة التى كانت تدور فيها جدتها فى عصر الحريم ، وهذا التخلف من جانب المرأة يرتبط أشد الارتباط بنظرة المجتمع إلى ذاته أولا ، وبنظرته إلى المرأة من خلال هذه الذات» (١٩) .

وإذا ما حاولنا الدفاع عن حرية المرأة ومساواتها بالرجل يتعين علينا : «أن نحارب الشعور العام الذى رسخت جذوره فى نفوس البشر أجمعين ذلك الشعور الذى تغلغل فى النفوس وأصبح لا يقبل الجدل .. إن الآراء التى تعتمد على الشعور دون التفكير من الصعب أن نهزها أو أن نضعف من سطوتها فى نفوس معتنقيها وأنه لعبء ثقيل أن يحاول أحد مهاجمة آراء ومبادئ يكاد يجمع على اعتناقها العالم بأسره» (٢٠) .

فالقوالب الثقافية التقليدية التى تتعصب ضد المرأة هى وحدها المسئولة عن الآثار العميقة والأوضاع الجائرة التى تميز قضية المرأة اليوم . تكفى أن نتأمل ما فى لغتنا وأمثالنا من تمجيد للرجل والرجولة ، بينما تلحق بالعنصر النسائى صفات الضعف والاستكانة والخضوع» (٢١) .

وهكذا تكمن صعوبة التغيير الاجتماعى . فى هذا الوضع – من حيث إن الإنسان فى هذه الحالة يواجه صراعًا مع نفسه ، مع تكوينه الاجتماعى والنفسى والثقافى ، وهو أقسى وأصعب من صراعه مع الطبيعة ذلك الذى يتمثل فى الاكتشافات العلمية والاختراعات مهما كان أثرها فى تغيير حياته» (٢٢) .

٢ - واقع المرأة المصرية بعد ثورة ١٩٥٢م :

إن أحد المحكات الأصلية لعمق التغيير الاجتماعي في أى بلد من بلدان العالم الثالث هو حجم ونوعية الإنجاز فى ميدان تحرير المرأة . وهنا نجد أن المشروع الاجتماعى لثورة يوليو (١٩٥٢) «كان إصلاحيًا يعتمد بالدرجة الأولى على إصدار القرارات والتشريعات كقرار الإصلاح الزراعى ، وقوانين التأمين ومجانية التعليم ... الخ . ثم أسندت الثورة تنفيذ القوانين «الثورية» إلى جهاز الدولة البيروقراطى» وبالنسبة للمرأة كانت المشكلة الدائمة هى الصدام الدائر بين الثقافة السائدة ، والتى تعطى للرجل المكانة العليا والأولوية بين القوانين التى من شأنها رفع مكانة المرأة ومساواتها بالرجل» (٢٣) .

فقرارات ثورة يوليو (١٩٥٢) ، وما تلاها من دستور ١٩٥٦ ، وميثاق ١٩٦٢ ثم ما جاء فى الدستور الدائم للجمهورية العربية المتحدة (٢٥ مارس ١٩٦٤) ، وما صدر فى دستور جمهورية مصر العربية فى ١١ سبتمبر ١٩٧١ ، وما أبرزته (ورقة أكتوبر) فى أبريل عام ١٩٧٤ .. كلها تنص على أهمية الارتقاء بالمرأة وتحسين وضعها الاقتصادى ، والاجتماعى ، والسياسى ، فى المجتمع ، الأمر الذى تناقض مع الثقافات السائدة . فى هذا الحين . والذى ترتب عليه . فيما بعد ذلك – ردة منظمة لوضعية المرأة ومكانتها فى المجتمع .

فلقد نص دستور (١٩٥٦) على أهمية مساواة المرأة بالرجل فى الحقوق والواجبات العامة ، وفى حق التصويت والترشيح للانتخابات ، وفى حق التعليم وشغل الوظائف ، وصدر الميثاق – (١٩٦٢) ليؤكد على : «ضرورة إسقاط بقايا الأغلال التى تعوق حركة المرأة ، حتى تستطيع أن تشارك بعمق وإيجابية فى صنع الحياة» (٢٤) .

ثم جاء الدستور الدائم للجمهورية العربية المتحدة (٢٥ مارس ١٩٦٤) ، حيث نص على أن التضامن الاجتماعى أساس المجتمع المصرى (مادة ٦) ، وعلى أن تكفل الدولة تكافؤ الفرص لجميع المصريين (مادة ٨) ، وعلى أن تكفل الدولة وفقًا للقانون دعم الأسرة وحماية الأمومة والطفولة (مادة ١٩) ، وعلى أن تكفل الدولة خدمات التأمين الاجتماعى ، وعلى أن العمل حق وواجب وشرف لكل مواطن قادر ، وأن الوظائف العامة

تكليف القائمين بها (مادة ٢١) .. ثم صدر دستور «جمهورية مصر العربية» فى ١١ سبتمبر عام ١٩٧١ ، ونص على كفالة الدولة التوفيق بين واجبات المرأة نحو الأسرة ، وعملها فى المجتمع ، ومساواتها بالرجل فى ميادين الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية دون إخلال بأحكام الشريعة الإسلامية (مادة ١١) .. وفى أبريل عام ١٩٧٤ أبرزت «ورقة أكتوبر» دور المرأة المصرية فى المستقبل ، وأن المرأة هى نصف المجتمع ، وتعطيل المرأة عن المشاركة فى استراتيجيتنا الشاملة للتقدم يحرم المجتمع من قدرات نصف أفراده ، كما أن توفير التعليم والعمل والمعاملة الإنسانية العادلة لا ترفضه الشريعة السمحاء .

ونتج عن مجموع قرارات يوليو ، وما تلاها ، تحسن وازدياد فى حجم تعليم وعمالة المرأة إلى جانب زيادة مقاعد المرأة فى مجلس الشعب .

فقد كان التعليم من أهم الميادين التى حاولت الثورة إحداث تغيير نوعى وتوسع كمى فيها ، لذلك كانت القفزات النوعية والكمية فى مجال التعليم لها أثرها الواضح على الارتفاع المستمر فى أعداد تعليم الإناث . فعلى سبيل المثال ، ارتفعت نسبة من يعرفن القراءة والكتابة منهن من أقل من ٤ بالمائة فى تعداد (١٩٤٧) إلى حوالى ٢٠ بالمائة فى نهاية الستينات ، وارتفع عدد من يحملن الشهادات بين النساء من ١ بالمائة إلى حوالى ٤ بالمائة ، وفى التعليم الجامعى ارتفع عدد الطالبات من أربعة آلاف طالبة سنة ١٩٥٣ إلى خمسين ألف طالبة عام ١٩٧١» [٢٥] .

«ومن الواضح أن تعليم الفتاة المصرية فى جميع مراحل التعليم بما فى ذلك التعليم العالى أوجد عندها وعيًا واضحًا بذاتها ومكانتها ودورها فى المجتمع عامة ، وفى الأسرة خاصة ، وقد تخلصت تدريجيًا من السيطرة المفروضة عليها وسلطان التقاليد والحرمان السياسى» [٢٦] .

وخطت الثورة خطوات مباشرة فى تكريس مبدأ تكافؤ الفرص الاقتصادية للنساء ، وذلك من خلال قوانين العمل ، «فقد نص القانون ٩١ لسنة ١٩٥٩ صراحة على إنه «لا تفرقة» بين الرجل والمرأة ، وفى المواد ١٣٣ إلى ١٣٩ من القانون نفسه ما ينطوى صراحة على الاعتراف بحق المرأة المزدوج فى العمل وفى الأمومة ، ويرعى القانون

هذا الحق ، بالنص على منح المرأة العاملة إجازة «ولادة» لمدة شهر بمرتب كامل . إذا كانت تعمل فى الدولة ، وإجازة بأجر قدره ٧٠ بالمائة من أجرها الأصلى لمدة خمسين يوماً إذا كانت تعمل فى القطاع الخاص» (٢٧) .

ونتج عن هذا «تزايد دخول النساء المصريات سوق العمل فى الحكومة والقطاعين العام والخاص وارتفعت نسبة العاملات بأجر أقل من ٣ بالمائة إلى ٦,٥ بالمائة سنة ١٩٦٠ ، ٩,٢ بالمائة سنة ١٩٧٦ ، أى أن هذه النسبة تضاعفت ثلاثة أمثال ما كانت عليه قبل الثورة» (٢٨) .

وتشير الإحصائيات إلى «أن عدد النساء العاملات فى مصر قد قارب حالياً المليونين ، وهن يمثلن ١٥٪ من إجمالى القوى العاملة فى القطاعين العام والخاص ، وأن العدد فى ازدياد مستمر ، وبمعدل يصل إلى حوالى عشرين ألف عاملة سنوياً ، وبلغ عدد شاغلات الوظائف العليا (وكيل أول ، ووكيل وزارة ، ومدير عام) عام ١٩٨١ بالكادر الحكومى والقطاع العام ١٧٢ سيدة ، بينما كان هذا العدد عام ١٩٦١ أربع سيدات فقط ، وبلغ عدد السيدات اللائى يشغلن مناصب أعضاء هيئة التدريس ومعاونيها بالجامعات عام ١٩٨٣/١٩٨٤ منصب (أستاذ - أستاذ مساعد - مدرس) ٢٢٢٧ سيدة بنسبة ٢٠,٥٪ (منصب معيد - ومدرس مساعد) ٤٧٢٤ سيدة بنسبة ٣٠,٤٪» (٢٩) .

وعلى الرغم من أن هذه الأرقام تذكر فى المنشورات الرسمية على سبيل التفاخر بما وصلت إليه المرأة المصرية من مكانة ، إلا أنها فى نظر الحركة النسائية المعاصرة تعتبر دليلاً على بطء حركة المرأة وعلى وجود معوقات تعرقل مسيرتها . إن النسبة المئوية للإناث فى مصر وفقاً لتعداد ١٩٧٦ هى ٤٩,١٪ أى نصف تعداد الشعب ، أى إنها مساوية تقريباً لعدد الرجال ، والمنطق يقتضى أن تقترب نسبة مساهمتها فى القطاعات المختلفة من نفس نسبتها العددية أى ٥٠ بالمائة .. ففى مجال التعليم مثلاً نجد أن عدد طلاب الجامعات فى مصر عام ١٩٨٣/٨٢ بلغ ٥٣١,٠٠٠ طالب وطالبة ، منهم ١٨٣,٠٠٠ طالبة بنسبة ٣٤ بالمائة . «وتتناقص بشكل ملحوظ نسبة تمثيل المرأة المصرية فى مجال الإجازات الدراسية ، والبعوث الخارجية فنجدها تصل إلى ١٧,٦ بالمائة فقط من أعضاء البعثات ، ١٦,٤ بالمائة فقط بين الموفدين لمهام علمية ..» (٢٩) .

أما عن حق المرأة فى الترشيح والانتخابات ، فقد كفل الدستور المصرى عام ١٩٥٦ للمرأة المصرية حق الترشيح والانتخاب ، «وحدد قانون مجلس الشعب رقم ٣٨ لسنة ١٩٧٢ معدلا بالقانون ٢١ لسنة ١٩٧٩ ثلاثين مقعدا للمرأة فى عضوية مجلس الشعب ، وذلك علاوة على حقها القائم من قبل فى شغل أى من مقاعد المجلس مساوية للرجل ، وفى قانون نظام الحكم المحلى رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٩ ، خصص للمرأة مقاعد تراوح نسبتها نحو ١٠ ، ٢٠٪ من عدد الأعضاء وذلك بالإضافة إلى حقها الأصلى فى منافسة الرجل فى عضوية المقاعد الأخرى .»[٢٩] وعلى الرغم من ذلك ما زال صوت المرأة فى المجال السياسى خافتا ، لا يكاد يسمع .. وقد أطلق عليهن عام (١٩٨٥) اسم «الأقلية الصامتة» نظرا لصمتهن المطبق خلال المعركة الشعبية النسائية حول قانون الأحوال الشخصية الذى صدر فى هذا العام .

إن غياب المشاركة الفعلية للمرأة فى العمل السياسى ، وانكماش دورها فى الأنشطة الحزبية والنقابية والاتحادات النوعية .. يرجع إلى امتثال المرأة «لمعطيات رسخت عبر قرون طويلة من ناحية ، وفى ظل وجودها فى مجتمع أجمع أفراده على قبول هذه المعطيات من ناحية أخرى تجد نفسها عاجزة عن تصور حقائق مغايرة لذلك، ومن بين ما تصورت أنه حقيقة : أن العمل السياسى هو عمل ذكورى وأن انخراطها فى الحياة العامة قد يهدد أنوثتها .. فانكماش دورها لا يرجع ، إذن ، إلى طبيعتها أو إلى غياب التكافؤ بين الجنسين ، بل يرجع إلى معوقات فكرية وبنائية تقف أمام تحقيق المرأة لهذه الاهداف»[٣٠] .

هكذا تظل قضية المرأة كالميزان تتأرجح ما بين كفتين ، كفة المحافظين الذين لا يرونها إلا أنثى لا وظيفة لها فى الحياة سوى الإنجاب ورعاية الأبناء والأسرة والزواج ، والتقدمين الذين يرونها إنسانا لا يختلف عن الرجل فى شئ لها ماله من حقوق وعليها ما عليه من واجبات ، لا فرق بينهما سوى فى النوع . وقد انتصرت النظرة الثانية انتصارا ساحقا بعد ثورة يوليو (١٩٥٢) فنالت المرأة المصرية قدرا كبيرا من حقوقها وتساوت بالرجل فى فرص التعليم والتعيين والترقى والتدريب وفى البعثات إلى الخارج ، وفى تولى المناصب العليا ، كما اقتحمت مجالات مقصورة على الرجل كالدبلوماسية والشرطة وحق الترشيح والانتخابات للمجالس النيابية .

ولكن تبقى الإجابة عن سؤال : هل يتحتم أن يواكب المجتمع - أيديولوجيا - قرارات ثورة يوليو (١٩٥٢) التقدمية ؟ - بشأن المرأة - أم توجد إمكانية إحداث ثورة فى القرارات والدساتير دون مواكبة فكرية وذاتية من المجتمع ؟ ..

إن طابع ثورة يوليو كان «إصلاحيا» يعتمد بالدرجة الأولى على إصدار القرارات والتشريعت الثورية ، وكان لابد لأى فكرة لكى تترسخ وتحدث التغيير الاجتماعى المطلوب ، وليس التغيير السياسى فقط بالنسبة للمرأة من أن تمارس فعليا وعلى المستوى الذاتى المعاش ، وإلا فقد يحدث التقدم على الصعيد السياسى ، ولكن التحرك الاجتماعى يظل متخلفا ، أى تظل الممارسات من نوع لا يتمشى مع الشعارات الخاصة بهذه الفكرة .

إن التغيير السياسى إذا كان ممكنا ، فإن التغيير الاجتماعى أكثر صعوبة ، لأنه يتغلغل على مستوى صورة الذات من خلال عمليات التنشئة الاجتماعية ، ولذا فإن كثيرا من المخططات السياسية الجديدة تقصر عن بلوغ أهدافها على مستوى تنمية المجتمع وتغييره .

إن ثورة يوليو (١٩٥٢) لم يتوافر لديها الإيمان الكافى القادر على تأسيس الفكر الاجتماعى والسياسى ، مما سهل لحدوث عملية رده منظمة بعد ذلك اتضحت فى رجحان كفة المحافظين التى بدأت تقف أخيرا موقفا عدائيا تجاه المرأة .

فرغم كل ما حصلت عليه المرأة من حقوق فى التعليم والعمل والانتخاب أو غيره من الحقوق السياسية إلا أن «المنبع الأيديولوجى لم يتغير ، فالمرأة التى استقلت اقتصاديا وسياسيا ما زالت إلى حد كبير تدور عاطفيا ونفسيا فى الدائرة المفرغة التى كانت تدور فيها جدتها فى عصر الحريم ، وهذا التخلف من جانب المرأة يرتبط بنظرة المجتمع إلى ذاته أولا ، وبنظرته إلى المرأة من خلال هذه الذات . فالتربية التى يتلقاها الطفل فى الأسرة تختلف تماما عن نظرته إلى الطفلة فبينما ينمو الطفل وهو يؤمن بأنه قيمة مطلقة ، تنمو الطفلة وهى تؤمن بأنها قيمة نسبية ، تستمد أهميتها من مدى حاجة الرجل لها»[٣١] .

فالمرأة رغم أنها حصلت على ثقافة تساوى ثقافة زوجها ، ووصلت إلى وظيفة مثل وظيفته بما فيها من عمل ومسئوليات ، تبدأ يومها بملاحظة الواجبات المنزلية للعائلة وتعود من عملها لا للراحة التى يتمتع بها زوجها بعد الانتهاء من عمله ، بل لتستأنف واجباتها المنزلية ، وعليها ألا تهمل جمالها وهندامها أمام زوجها لتحتفظ بجاذبية الأنثى ، وواجبات الزوجية .. كل هذا والرجل غير مسئول عن شئ من هذه الواجبات المنزلية اللهم إلا مسئولية الناقد الشديد ، والمفتش المدقق(٣٢) .

إن ممارسة المرأة للعمل ومشاركتها فى كافة النواحى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لم تخلص المجتمع من القيم والمفاهيم التقليدية ، بل زاد عليه هذا الفراغ الفكرى الذى تولد فى نفسية الإنسان المصرى نتيجة فجوتين : الأولى ، تتعلق بافتقاده إلى القدوة ، والمثال ، والثانية تكمن فى الفارق بين ما يقال وما يمارس ، ومن ثم كانت النتيجة هى الانتقال من مرحلة المشاركة الفعلية إلى مرحلة السلبية والهجرة سواء أكانت معنوية أو مادية حيث يعيش الإنسان المصرى فى غربة عن واقعه ، مفتقدا الانتماء إليه .

إن المجتمع المصرى بعد ثورة يوليو (١٩٥٢) تعرض لبعض الهزات والعوامل التى أسهمت فى ذلك . ففى عام ١٩٥٢ ظهرت قوانين الإصلاح الزراعى المبشرة بمنطق أيديولوجى جديد ، وعام ١٩٦١ صدرت قرارات التأميم لتؤكد المنطلقات السابقة ومدى عمقها ، وفى عام ١٩٦٧ واجه المجتمع المصرى هزيمة عسكرية ساحقة تلتها فترة من الاكتئاب الاجتماعى والسياسى ، وانعكس كل ذلك على نشاط المرأة المصرية الحديث فبدأ راكدا فاترا غير فعال . وفى الفترة التى تلت ١٩٦٨ كانت مرحلة استعداد كامل للمعركة وتحرير الأرض ، وفى عام ١٩٧٣ حدث النصر وعبرت القوات المصرية خط بارليف .

«وقد أدت تلك التنقلات إلى غرس نوع من التسيب اللاأخلاقى ، أدى فى النهاية إلى اهتزاز ملامح الشخصية ، وإلى اهتزاز فكرة الوطنى أيضًا» (٣٣) . ونتج عن كل هذا موجة من الرفض ، وتعدد الانتماءات الغربية ، واليسارية ، والإسلامية المتطرفة ، ظهرت ملامحها فى التنظيمات السرية . لهذه الجماعات ، وفى المظاهرات ضد الحكومة بل فى محاولة اغتيال الحاكم (الرئيس أنور السادات عام ١٩٨١) .

إن تذبذب المناخ السياسى والديمقراطى أسلم الشباب إلى خيارات متطرفة غير ملائمة ، وأدى إلى حدوث ردة منظمة فى وضعية المرأة فى المجتمع ظهرت مع تلك الحملات المكثفة من الجماعات الدينية المتطرفة لتنادى بضرورة عودة المرأة إلى البيت ، وانحصار دورها فى المنزل بعيداً عن المجالات العامة ومراكز صنع القرار .

«وبدأت الحركات النسائية تدور حول نفسها ، أو بمعنى أصح أنها تدور من الأمام إلى الخلف ، وأصبحت السمات البارزة للحركة النسائية المعاصرة ، هى «الفردية النسائية» التى تعبر عنها الكثيرات كل بمفردها تصور حركة نسائية متقدمة» (٢٤) .

إن الحركات النسائية المعاصرة يجب أن توجه نضالها ضد الأنظمة الاجتماعية التى تمثل السبب الحقيقى لاضطهاد المرأة وفرض سيطرة الرجل عليها ، مما يجعلها تدور فى حلقة مفرغة ، لا ضد الرجل ، وهذا ما أدى إلى فشل المنظمات النسائية فى البلدان الرأسمالية فى تحقيق المساواة الحقيقية .

إن وضعية المرأة فى عدم مساواتها بالرجل لا ترجع للاختلاف العضوى بينهما ، ولا لأنانية الرجل وحبه للسيطرة عليها ، وإنما ترجع للأنظمة الاجتماعية ، التى يجب أن يوجه إليها النقد من قبل الحركات النسائية المعاصرة .

ومهما يكن فقد عاشت المرأة المصرية خلال الربع قرن الأخير فى حياة فردية ، فقد خاضت كل امرأة معركة حياتها وتحقيق ذاتها بمفردها ، وافتقدت تماماً الحركة النسائية المنظمة ، والتى ظهرت أخيراً فى شكل جمعية دولية : جمعية تضامن المرأة العربية (١٩٨٢) والتى تهدف إلى تكوين قوة نسائية ضاغطة فى الساحة السياسية والاجتماعية معاً ، لتربط قضية المرأة (الخاصة) بالقضايا العامة .

هوامش مدخل الباب الأول

١ – واقع المرأة المصرية قبل ثورة ١٩٥٢

(١) د/ سامية حافظ حسن الختام : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى للمرأة المصرية ، ص١

(٢) نفسه : ص٢

(٣) د/ لطيفة محمد سالم : «المرأة المصرية والتغيير الاجتماعى» من ١٩١٩ حتى ١٩٤٥ ، ص٥ ص٦

(٤) د/ محمد كمال يحى : الجذور التاريخية لتحرير المرأة المصرية فى العصر الحديث ص٥

(٥) نفسه : ص٧٤

(٦) قاسم أمين : تحرير المرأة ص ١٤ – ٢٠

(٧) نفسه : ص١٥ ، ص٢٠

(٨) نفسه : ص١٦ ، ص١٧

(٩) أحمد بهاء الدين : تصدير «تحرير المرأة» .

(١٠) د/ طه وادى : صورة المرأة فى الرواية ص٣٦

(١١) إقبال بركة : تأثير الفكر العربى المعاصر على حركة المرأة ص٨ : ورقة بمؤتمر التحديات ١٩٨٦

(١٢) أحمد طه محمد : «المرأة المصرية بين الماضى والحاضر» ص١٦٨

(١٣) عبد الواحد إسماعيل القاضى : حركة تحرير المرأة فى مصر ص١٣

(١٤) نفسه : ص١٤

(١٥) د/ لطيفة محمد سالم : المرأة المصرية والتغيير الاجتماعى ص٤٢ ، ص٤٣

(١٦) نفسه : ص ١٩٤

(١٧) نفسه : ص١٩٥

(١٨) د/ طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ص٤٢

(١٩) محمد كمال يحى : الجذور التاريخية لتحرير المرأة ص٨

(٢٠) جون استيورت مل : استعباد المرأة : ترجمة على محمد على ص٧

(٢١) عبد الواحد إسماعيل القاضى : حركة تحرير المرأة فى مصر ص٩١

(٢٢) أحمد بهاء الدين : تصدير «تحرير المرأة» ص٦

٢ - واقع المرأة المصرية بعد ثورة ١٩٥٢

(٢٣) د/ هدى عبد المنعم زكريا : «نون النسوة .. قضية صفوة أم جماهير» ، ورقة مقدمة إلى المؤتمر الدولى للتحديات التى تواجهها المرأة العربية عام ١٩٨٦

(٢٤) الميثاق : ص٧٠

(٢٥) هذه البيانات من : المرأة المصرية فى عشرين عامًا (١٩٥٢ - ١٩٧٢) . القاهرة ، مركز الأبحاث والدراسات السكانية ، الجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء . ١٩٧٣ ص٤٠

(٢٦) د/ سامية الساعاتى : دور المرأة فى المجتمع المصرى الحديث «المجلة الاجتماعية القومية ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية ، عدد ٢ ، ٣ ، مجلد ١٢ ، سبتمبر ١٩٧٥

(٢٧) القانون : ١٤٦ . ١٩٤٦

(٢٨) «المرأة المصرية فى عشرين عامًا» : ص٥١ . ٧٢

(٢٩) المرأة المصرية ، وزارة الإعلام ، الهيئة العامة للاستعلامات ، ١٩٨٥

(٣٠) د/ زينب شاهين : المرأة والعمل السياسى فى مصر ، ورقة مقدمة إلى المؤتمر الدولى للتحديات التى تواجهها المرأة العربية ، ١٩٨٦

(٣١) د/ محمد كمال يحى : الجذور التاريخية لتحرير المرأة المصرية . ص٨

(٣٢) عبد الواحد إسماعيل القاضى : حركة تحرير المرأة فى مصر . ص٨٥

(٣٣) د/ سامية الساعاتى : دور الشابات فى التغيير الاجتماعى . مجلة حواء العدد ١٤٧١ ، ١ ديسمبر ١٩٨٤ ، دار الهلال . القاهرة . ص٢٧

(٣٤) د/ إجلال خليفة : الحركة النسائية الحديثة . ص٢٥٨

الفصل الأول

قضايا المرأة سياسيًا

مدخل :

«إن المرأة المصرية حصلت على حقوقها السياسية فى الانتخاب وفى الترشيح على قدم المساواة مع الرجل ، بمقتضى الدستور المصرى الذى صدر فى عام ١٩٥٦ ثم بمقتضى الدساتير التالية لهذا الدستور ، وعلى الرغم من ذلك فإن عدد النساء اللائى استعملن حق التصويت يعتبر ضئيلاً إذ يقدر هذا العدد بنسبة ٢,٧٪ من مجموع أصوات الناخبين جميعًا ، أما عدد النساء اللائى حصلن على مقاعد فى مجلس الشعب (البرلمان) فكان ثمانية ، أى حوالى ٢٪ فقط من المجموع الكلى لعدد النواب» (١)

حتى جاء «التطور الجديد لوضع المرأة المصرية فى المجال السياسى ، خاصة بعد ممارسة النظام الحزبى فى مصر ، بل وأتيحت الفرصة للمرأة للمساهمة السياسية ، وتقرر منحها ثلاثين مقعدًا – على الأقل – فى مجلس الشعب كما أتيحت العضوية فى جميع المجالس الشعبية والمحلية لخمسة وعشرين فى المائة على الأقل للنساء» (٢)

ولكن مع هذا لوحظ «غياب المشاركة الفعلية للمرأة فى العمل السياسى فى مصر وانكماش دورها فى الأنشطة الحزبية والنقابية والاتحادات النوعية .. الخ ، فإذا كانت المرأة المصرية قد خرجت إلى العمل وساهمت فى مجالات الإنتاج المختلفة وإذا كانت قد حصلت على حق الانتخاب والترشيح فإن ذلك لم يدفعها إلى الاندماج الحقيقى فى الحياة العامة ولم يؤد إلى تأثيرها الفعال فى صنع القرار» .

وإذا حاولنا استجلاء بعض العوامل التى يمكن أن تكون قد أدت إلى إفراز هذه الظاهرة والتى أسهمت فى صياغة المرأة المصرية على نحو يبرز غياب اهتمامها بالقضايا العامة نجد أن ذلك يتصل بالجذور الفكرية فى المجتمع المصرى فى تأثيرها فى دور المرأة السلبى فى المجالات السياسية .

فالجذور الفكرية تحاول إخضاع المرأة إلى فهم شائع يقضى بتسليمها – مثلها مثل بقية أفراد المجتمع – بالطبيعة المغايرة للجنسين وبأن الأنماط والنماذج الشائعة والخاصة بالذكورة والأنوثة هى واقع طبيعى بل واقع قيمى وأخلاقى أيضًا .. «بيد أن المرأة المصرية وفى ظل امتثالها لمعطيات رسخت عبر قرون طويلة من ناحية ، وفى ظل وجودها فى مجتمع أجمع جميع أفراده على قبول هذه المعطيات من ناحية أخرى تجد نفسها عاجزة عن تصور حقائق مغايرة لذلك ، ومن بين ما تصورت أنه حقيقة أن العمل السياسى هو عمل ذكورى ، وأن انخراطها فى الحياة العامة قد يهدد أنوثتها» (٣)

فانكماش دور المرأة فى الحركة السياسية وفى المشاركة فى صنع القرار لا يرجع – إذن – إلى طبيعة المرأة أو غياب التكافؤ بين الجنسين بل يرجع إلى معوقات فكرية تقف أمام تحقيق المرأة لهذه الأهداف . فالمرأة المصرية لا يمكن أن تندمج فى الحياة العامة وتنضم إلى الأنشطة الحزبية أو النقابية الخ .. من تنظيمات إلا فى ظل مناخ وظروف تخلق لها المسارات الطبيعية والصحية التى تساعدها على إطلاق طاقاتها ، وإذا كانت مصر قد شهدت عدة حركات نسائية منذ بداية هذا القرن وإذا كانت هذه الحركات قد حققت أهدافها أو لم تحققها فإن التحدى الحقيقى يمكن فى ظهور حركة اجتماعية تنجح فى إلقاء الضوء على أن القيود التى تحاصر المرأة وتزيف وعيها لا تنفصل عن القيود التى تحاصر المجتمع وتزيف وعى أفراده .

والرواية – النسائية – بوصفها انعكاسا فنيًا للواقع ولعلاقات الحياة اليومية نجدها تعكس موقف المرأة المصرية من الواقع السياسى ، كما سيبدو لنا مدى تفهم الكاتبات للسياسة أو مدى تعاملهن مع هذا المصطلح وفهمهن له .

فالكاتبة فى تعاملها مع السياسة تحاول أن تفرض قيمها الداخلية والتى تؤكد طابعها الشخصى – مع صبغه بشكل وجدانى – على القيم الخارجية عمومًا .

والتحديات السياسية العامة - لديها - لا تنفصل عن التحديات الفردية الخاصة فى حياة المرأة ، ولا يمكن مواجهة إحداهما دون مواجهة الأخرى . فهناك تداخل بين الخاص مع العام أو السياسى مع الذاتى . فالمسائل الشخصية التى تمارسها المرأة فى حياتها اليومية تعد مسائل سياسية عند كل من : نوال السعداوى ، سعاد زهير ، أسماء حليم ، وسكينة فؤاد . حيث تتناول الكاتبة مفهومها للسياسة من خلال نظام اجتماعى . وحيث يكون الخلل فيه مظهراً من مظاهر الخلل فى الهيكل العام لنظام الدولة ، ويكشف أيضًا ضياع الأفراد وانهزاميتهم عن طبيعة النظام ومدى سلبياته . وتصبح القضية السياسية للمرأة قضية غير منفصلة عن بقية القضايا الأخرى فالكاتبات هنا يعتبرن قضية المرأة السياسية قضية شاملة ، فهى ليست قضية سياسية فحسب ، بل قضية اجتماعية سياسية اقتصادية وجنسية أيضًا .

وقد يبدو خلط السياسى بالذاتى واضحاً فى روايات : لطيفة الزيات ، هدى جاد ، جيلان حمزة ، زينب صادق ، إقبال بركة ، وفيه خيرى ، حيث تبدو هزيمة المشاعر والأحاسيس أو انتصارها - فى علاقاتها مع الذات ومع الآخرين - انعكاسًا لانتكاسة الوطن أو انتصاره فى المعركة .

وقد تبدى نوال السعداوى تصوراً مثاليًا لمفهوم السياسة العامة للدولة حين ترى أن السياسة هى : تفهم الدولة لمصالح «أفرادها جميعًا من النساء والرجال والأطفال ، أى تفهم حياة أفرادها اليومية ومعرفة هموم أفرادها اليومية وحلها» [٤] فهى تجرى فى حياة الناس الشخصية الصغيرة اليومية ، فى خروج «زكية» الفلاحة - فى رواية «موت الرجل الوحيد على الأرض» (١٩٧٩) - إلى الحقل ، «وعلى عينيها الواسعتين المرفوعتين تطفو سحابة متحركة كالقلق أو الضياع أو الخوف من المجهول» [٥] .

وفى ضرب عبد المنعم لزوجته «فى كل مرة يموت لها ولد يضربها ، وفى كل مرة تلد له بنتًا يضربها» [٦] ، وفى ركوب «فؤادة خليل سالم» - فى رواية الغائب (١٩٦٨) - (الموظفة فى قسم الأبحاث الكيميائية الحيوية بالوزارة) الأتوبيس وقد امتدت إليها الأيدى تساعدها على الطلوع ، وأحاطت بها ذراع طويلة لتحميها من السقوط ، ثم وجدت نفسها تدفع مع الأجسام إلى داخل الأتوبيس .. حيث كان الزحام شديداً ، وكانت الأجسام ترتطم بها .. وتنبهت إلى ضغوط كثيرة تضغط من كل ناحية على أعضائها جميعًا» [٧] .

والكاتبة هنا تصف واقعًا رديئًا محيطًا بأفراد تعد لهم مثل تلك الأمور شخصية وصغيرة ولكنها هنا ترى «أن هذه الأمور الشخصية والخاصة والصغيرة هى التى تصنع الدولة ، وهى التى تصنع السياسة العليا ... ولا يمكن لمن يهتم بالسياسة العليا فى أى دولة أن يهمل هذه الأمور الشخصية الصغيرة» (٨) .

وهى ترى أيضًا أن «مصلحة المجتمع هى الهدف الأول والأخير لأى سياسة عليا فى أى بلد ، ولا يمكن بأى حال فصل مصلحة المجتمع عن مصلحة الفرد ، ولا مصلحة المجتمع عن مصلحة الأسرة ، ولا مصلحة الأسرة عن مصلحة النساء والرجال والأطفال ، فكل هذه المصالح مترابطة ، وليس من صالح أى مجتمع أن تتناقض فيه المصالح (٩) .

ومن ثم فقضية المرأة – لديها – لا تنفصل عن قضية المجتمع أو الوطن – فضياع «فؤادة» – فى رواية الغائب – وانهزامية «حميدة» – فى أغنية الأطفال الدائرية (١٩٧٨) – جزء من ضياع الوطن وفقدانه حريته ، ولا يكون الخلاص «إلا يوم تسقط فيه الكمامات وتنطق الأفواه من جديد» (١٠)

ويصبح ضياع «فردوس» – فى رواية «امرأة عند نقطة الصفر» (١٩٧٥) وضياع بهية شاهين : فى امرأتان فى امرأة (١٩٧٤) وضياع «دولت» – فى رواية الخيط (١٩٧٢) . ضياع لا يأتى نتيجة المعاناة من فساد السلطة فقط ، بل من فساد العلاقات بين أفراد المجتمع الواحد .

ففى مجتمع لا تنفصل فيه قضية الفرد عن قضية المجتمع ككل ، لا نجد القضية السياسية للمرأة تنفصل عن قضيتها الاجتماعية أو الجسدية أو الاقتصادية بل إن قضية المرأة – لديها – تصبح «ليست قضية جنسية أو قضية اجتماعية محدودة بحدود الأسرة ، وإنما هى قضية سياسية اقتصدية وجنسية أيضًا» (١١) .

«فحميدة» – فى أغنية الأطفال الدائرية – «وفردوس» – فى امرأة عند نقطة الصفر – والبنت عاملة التلغراف – «فى دوائر الحب والرعب (١٩٨٤) لسكينة فؤاد – يتعرضن لسلسلة من الاغتصابات الفعلية والرمزية ، وتعكس فكرة الاغتصاب هنا – لجسد المرأة – اغتصاب الحرية ، حيث يصبح «جسد المرأة ما هو إلا أداة للضياع الوجودى بأسره ، واغتصاب الوجود الإنسانى ، وقهر إرادة الإنسان» (١٢) .

«فلا فرق إذن بين القهر الجنسى والقهر السياسى بالعكس هناك ارتباط بينهما ... وحيث يوجد قهر سياسى يرجع وجهه إلى القهر الجنسى» (١٣) .

فقضية المرأة السياسية إذن قضية شاملة ، يطرحها كل خلل فى جزئيات الواقع الاجتماعى ، والعلاقات الشخصية ، وتعبر عنها الكاتبة من خلال نغمة السخط - فى رواية موت الرجل الوحيد على الأرض - ونغمة التمرد - فى رواية امرأتان فى امرأة ، ورواية الخيط - ونغمة القلق - فى رواية *الغائب* (١٩٦٨) ونغمة *الضياع* فى رواية أغنية الأطفال الدائرية .

ومن الروائيات اللائى تعاملن مع السياسة من خلال النظام الاجتماعى نجد «أسماء حليم» فى «حكاية عبده عبد الرحمن» (١٩٧٧) ، «وسكينة فؤاد» فى «دوائر الحب والرعب» (١٩٨٤) ، وكانت طريقة تناول كل منهما وتعاملها مع السياسة تعكس - بلا شك - مفهوم الكاتبة للسياسة . فكل منهما لا تتحدث مباشرة عن السياسة والحرب والانتصارات - كما حدث فى روايتى هدى جاد فى «الوشم الأخضر» ، جريمة لم ترتكب - بل تتحدث عنها من خلال نظام اجتماعى يمارس فيه القهر بشكل منظم وتصل درجة القمع فيه أحيانًا إلى قناعة المقهورين بقهرهم كما حدث «لعبده عبد الرحمن» - فى رواية «أسما حليم» ، والذى يعكس لنا وجهة نظر الراوية - وقد تصل درجة القمع - أيضًا - إلى حالة من التبلد والشرود المستمر - كما حدث «للبنت» فى دوائر الحب والرعب «لسكينة فؤاد» (١٩٨٤) .

إن «عبده عبد الرحمن» نموذج للمسخ الذى يتم للإنسان فى ظل نظام قمعى ، فهو مستغل من «عمه الثرى» الذى يأخذ المهر منه لا ليقدمه إلى عروسه بل ليضعه كاملاً داخل جيبه ، ومستغل من الموظفين زملائه - فى المكتب - الذين يبتزون ماله ويجبرونه على الخروج لقضاء طلباتهم ومستغل من السعاة الذين طلبوا منه - فى نهاية كل عمل يومى - القيام بعملية الكنس وإزالة الأتربة كل آخر مساء (وأخيرًا نجده مستغلاً من المرأة وحتى الأطفال - أبناء أخته - يجبرونه كل مساء على أن يحنى ظهره لهم ليركبوا ، أما الخادمة «وأم إبراهيم» - وهما ما تهمنا الرؤية إليهما - حيث تقومان بدور عكسى - مع عبده - فتسعيان إليه ولا تنتظرانه ، ودلالة هذا ليس هو قوة النساء بل دلالة على اختلال الأوضاع ، فالتفريط والاستسلام للقمع تؤدى فى النهاية إلى استلاب الرجولة ، ودور المرأة فى هذه الرواية هو التأكيد على استلاب الرجولة فى ظل نظام قمعى .

وترتفع نغمة القهر فى «دوائر الحب والرعب» حيث نجد «البنت» عاملة التلغراف مقهورة فى المنزل وفى الشارع ومكان العمل ، فهناك «شىء غامض .. يحدث .. لا تعرفه وتخاف منه طوال عمرها منذ عرفت لها عمراً تخاف ولا تعرف ، كل ما نعرفه أن كل الأشياء قليلة ... لقمتها وناسها ... ومكانها وفرشها . حفظت ووعت أن «من خاف سلم» خافت لتسلم أصبح الخوف أمنها الوحيد» (١٤) .

وفى «ليلة القبض على فاطمة» (١٩٨٠) «لسكينة فؤاد» نجد تعامل الكاتبة مع السياسة من خلال «صورة السياسى» (البيه) ، والكاتبة تقصد بهذا إبراز الجذور الحقيقية لأحد كبار السياسيين ، ومنها نرى أن حياة السياسيين البارزين ليست بالغة النقاء ، (فالبيه) انتهازى يبيع كل شىء من أجل مصلحته الشخصية ، يستطيه تزييف كل شىء ، من النقود إلى الحقائق ... وتصبح رؤية الكاتبة – أو وجهة النظر الخاصة بالراوية – تطرح تساؤلاً يجيب عن نفسه : وهو : ما هى صورة النظام السياسى الذى يعتمد على سياسيين من أمثال البيه ؟ تقول فاطمة : «خبأت الحقيقة .. حمل الناس الولد على أكتافهم وزفوه ... ورأيت له صوراً ، وعرفت أنه أصبح كبيراً .. له عز وجاه وسلطان .. كنت لم أعد أخته – فكلما علت درجات عزه وسلطانه نزلت وقلت درجات قرابتنا» (١٥) .

وتتداخل القضايا السياسية مع القضايا الذاتية للمرأة ، فتنعكس القضية أو الهزيمة السياسية لتصبح قضية ، أو هزيمة ذاتية تمارسها المرأة فى حياتها الخاصة ومن خلال علاقاتها بالآخرين . وهذا التناول يبدو واضحاً فى كتابات : «إقبال بركة» . «زينب صادق» . «لطيفة الزيات» . «جيلان حمزة» ، «هدى جاد» ، وفية خيرى» .

وتنظر كل منهن إلى المشاكل السياسية للمجتمع المصرى على أنها مسائل ذاتية كذلك ، أى أنهن يعكسن الشعار الغربى للثورات النسائية فيقلن أن المشاكل السياسية لها أثر قوى على حياة الأفراد وعلاقاتهم ببعض» .

فقدوم قيس – فى «ليلى والمجهول» – عند إقبال بركة – للقاهرة جزء من الانفجار النفطى بكل قيمه الاجتماعية المتخلفة مثل : معاملته للنساء المصريات على أنهن سلع معروضة للشراء ، عدم رغبته فى إغضاب أهله بالزواج من مصرية فقيرة وأخيراً عدم اهتمامه بتحصيل العلم كغرض أساسى من حضوره لمصر» (١٦) .

«كما تمثل حرب المواجهة مع إسرائيل - فى رواية زينب صادق «لا تسرق الأحلام» - علامات شخصية هامة من عمر (أمينة) . موت حبيبها - المعقود قرانه عليها فى حرب ١٩٥٦ ، هجرة خطيبها الثانى بعد حرب ١٩٦٧ ، وانهيار علاقتها مع صديقها قبل حرب ١٩٧٣ . صعب مع هذا التسلسل فصل تاريخ المجتمع المصرى عن تاريخ أمينة الشخصية ومعاناتها من تذبذب العلاقات الشخصية وتفسخ قيم الرجال الذين تعرفهم» [١٦] .

وتعترف أمينة فى «لا تسرق الأحلام» (١٩٧٨) بتأثير الحالة الهامة على حياتها الخاصة ، تقول : «أثرت الحالة العامة على حياتنا ، فى العمل ، فى العلاقات الإنسانية ، وكثير من العلاقات الخاصة متميعة . ليست حبًا حقيقيًا ولا صحبة حقيقية ... الضغط الذى حولنا .. يؤثر علينا وعلى علاقتنا العامة والخاصة» [١٧] .

فقضية ليلى «فى ليلى والمجهول» ، وأمينة (فى لا تسرق الأحلام) هى الفجوة بين الفعل والقول التى يعانى منها المجتمع المصرى ، حيث يتشدق الرجال فى هاتين الروايتين بالحديث عن الحب والحرية والمساواة ، ولكن تبقى الأفعال تقليدية للغاية . «نذير زميل أمينة يستغل صديقته الأوربية جنسيًا ويحب «أمينة» لأنها شرقية . «زياد وقيس وصقر» يوعدون ليلى وسامية بكل شىء من الحب إلى الزواج ولكن ما يقدمونه هو أضعف الإيمان من نقود وهدايا [١٨] .

وموقف ليلى ، وأمينة تجاه القضايا السياسية قد يبدو غير واضح ، ذلك لأن تعامل كل من إقبال بركة ، زينب صادق مع السياسة له خصوصية : حيث تتعامل كل منهما مع العالم الخارجي ولكنها تعرض علينا قيمها الداخلية والتى تؤكد طابعه الشخصى مع صبغه بشكل وجدانى . فترجمة كل منهما لمعانى الصمود والشرف والتصدى للعدو وأعمق من الفهم الحماسى المباشر لهذه المفاهيم فى المجتمع المصرى .

هذه المفاهيم التى قد تتبلور فى صدق الفرد مع نفسه ، ومع الآخرين ، ومقاومته لمعانى القهر والازدواجية . فالفرد هنا يصبح - أيضًا - نواة المجتمع ، ولا يمكن فصل مصلحته عن مصلحة المجتمع ككل . ومن ثم تصبح أيضًا قضية المرأة - عند «زينب صادق» ، «وإقبال بركة» - قضية شاملة ليست قضية سياسية فحسب بل هى أيضًا قضية اقتصادية واجتماعية وجنسية .

وتعامل إقبال بركة ، زينب صادق مع السياسة هو نفسه تعامل كل من «لطيفة الزيات» ، «وچيلان حمزة» ، و «هدى جاد» ، «وفية خيرى» . فنجد علاقة «ليلى» ، فى رواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠) «للطيفة الزيات» - «بعصام» تنهار مع حريق القاهرة ، بينما تتجدد علاقتها «بحسين» مع العدوان الثلاثى ، ومع انتصار مصر على العدوان الثلاثى (١٩٥٦) ترتبط «ليلى» بحسين جديًا وتبدأ حياة جديدة .

كذلك تتواكب هزيمة «رشيدة» - فى رواية «الحياة فى خطر» «لوفية خيرى» - فى الحب مع هزيمة الوطن فى حرب ١٩٦٧ . وتلتقى الفترة التى عبرت فيها «هند الدالى» البحر - فى رواية جريمة لم ترتكب (١٩٧٦) «لهدى جاد» - متجهة إلى انجلترا بفترة عبور جيوشنا المصرية القنال عام ١٩٧٣ . فبعبور «هند الدالى» البحر استطاعت تجاوز هزيمتها الذاتية حين هجرها زوجها وكبلها فى وطنها بقيود القانون ، فبعبورها إليه استطاعت الحصول على حريتها «بالطلاق» . ويتغير سلوك الناس - فى رواية «مسافرة مع الجراح» (١٩٨١) لجيلان حمزة - تبعًا للحالة السياسية ففؤاد فكرى يتغير سلوكه مع انتصار ١٩٧٣ فيصبح أكثر صدقًا وجدية . وفى ظل النكسة (١٩٦٧) يسيطر سلوك السلبية والانهزامية ، فيستغل « أدهم» مها - فى رواية زوج فى المزاد - (١٩٧٦) لجيلان حمزة ويقهرها جسديًا» . ويصبح الاستغلال والقهر الجنسى مواكبًا لمشاعر الانهزامية والقهر السياسى . ومن ثم نجد «جيلان حمزة» تربط بين القهر الجنسى والقهر السياسى ، وتجد الأول نتيجة حتمية للثانى .

ونجد موقف «ليلى» - فى الباب المفتوح للطيفة الزيات - المحدد تجاه القضايا السياسية إيجابيًا حيث تشترك فى المظاهرات ، بالانضمام أيضًا إلى سلك المقاومة أثناء العدوان الثلاثى وهو موقف ريم - «الشابة الفلسطينية» فى اللعبة والحقيقية لجيلان حمزة (١٩٧٤) - التى تشترك مع الفدائيين ، فتعمل فى مطاعم وبارات «تل أبيب» لتساعد الفدائيين على التمكن من الإسرائيليين ، «وريم» هنا تعكس موقفًا إيجابيًا للمرأة العربية إزاء قضايا بلادها . وتتباين هذه الإيجابية إزاء المواقف المختلفة ، فبينما تشترك عائشة - فى الوشم الأخضر (١٩٦٥) لهدى جاد - فى المظاهرات ضد العدو ، نجد «هبة» فى «عيناك خضروان» (١٩٧٤) «لهدى جاد» تشترك بالكلمة الثورية فى المسرح .

فالتصدى والمقاومة لدى المرأة قد يجرى على المستوى الذاتى ثم يلى ذلك مرحلة الانضمام الفعلى ، ويكون الانضمام إلى المظاهرات أو العمل السياسى نوعًا من تحقيق الذات من خلال الاتحاد مع الكل حيث تلتزم المرأة بقضايا الشعب والأمة ، وتجرى أول مقاومة لها على المستوى الذاتى ثم نجدها قد تشترك فى المظاهرات أو العمل السياسى كما فعلت «ليلى» فى «الباب المفتوح» (١٩٦٠) «للطيفة الزيات» ، و«بهية شاهين» فى «امرأتان فى امرأة» . (١٩٧٤) كنوع من الخلاص من خلال الذوبان فى الجماعة ، حيث ينوب الشعب مناب الرحم أو الكون الأكبر الذى تاقت «بهية شاهين» إلى الالتحام به . وبهذا يكون الالتزام بقضية الجماهير يحقق نوعًا من التوازن لا يتحقق إلا فى لحظات الحب والعمل الخلاق .

كذلك لا يكون الخلاص فى رواية «امرأة عند نقطة الصفر» (١٩٧٥) ، «موت الرجل الوحيد على الأرض» (١٩٧٩) - «لنوال السعداوى» - إلا من خلال الفعل أو القتل . فالعمدة «فى موت الرجل الوحيد» و«القواد» فى «امرأة عند نقطة الصفر» رمزان يمثلان السلطة ، ولا يأتى الخلاص لكل من «زكية» - فى «موت الرجل الوحيد» . وفردوس فى «امرأة عند نقطة الصفر» إلا بالقضاء على هذه السلطة الممثلة فى العمدة والقواد معًا .

هوامش قضايا المرأة سياسيًا

(١) أحمد طه محمد : «المرأة المصرية بين الماضي والحاضر» ص ٨٧

(٢) نفسه : ص٩٢

(٣) د/ زينب شاهين : «المرأة والعمل السياسى فى مصر» بحث مقدم إلى المؤتمر الدولى للمرأة العربية عن التحديات التى تواجه المرأة فى نهاية القرن العشرين ص ٢

(٤) نوال السعداوى : قضية المرأة السياسية والجنسية . ص٣

(٥) نوال السعداوى : موت الرجل الوحيد على الأرض . ص٣٢

(٦) نفسه : ص١٠٦

(٧) نوال السعداوى : الغائب ص٢٤ ، ص٨

(٨) نوال السعداوى : قضية المرأة السياسية والجنسية ص٨

(٩) نفسه : ص٧

(١٠) نوال السعداوى : الغائب ص ١٣١

(١١) نوال السعداوى : قضية المرأة السياسية والجنسية ص٣

(١٢) د/ سامية حافظ حسن الختام : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى ص ١٦٢

(١٣) نجاح عمر : السيدة التى دخلت دنيا الأدب من بوابة التشريح . مقال بجريدة الوثبة . ص٥ فى ٧٥/٥/٢٤

(١٤) سكينة فؤاد : دوائر الحب والرعب ص ١٠٦

(١٥) سكينة فؤاد : ليلة القبض على فاطمة ، ص ٥٤

(١٦) د/ ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى ، بحث مقدم إلى مهرجان طه حسين .

(١٧) زينب صادق : لا تسرق الأحلام . ص ٦٤

(١٨) د/ ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى ص ٨

الفصل الثانى

قضايا المرأة اقتصاديًا

مدخل :

إن «المرأة المصرية» على الرغم من خروجها إلى المجتمع والحياة ، استجابة لصيحة الدعوة إلى «تحرير المرأة» ما تزال فى أمس الحاجة إلى صيحة أخرى ، تحررها من رواسب عصور الجوارى (1)

وإذا كان الاستقلال الذى أتاحته فرص العمل المنتج أمام المرأة قد فتح الطريق للتحليل قليلاً من التتبعية ، فإن هذا الاستقلال لم يؤثر كثيراً على كمية الاستغلال الممارسة عليها ، فهى وإن كانت تنال أجراً نقدياً على عملها ، إلا أنها ما زالت تقوم بالأعمال المنزلية ، وهذا ينعكس - بالطبع - على عملها ، فهى أقل إبداعًا فيه ، لضعف الاهتمام غالبًا ، ولتوزعها النفسى بين أكثر من دور ..

ولكن رغم هذا يجب إيلاء مسألة العمل القيمة الحقيقية ، فى مجال تحرير المرأة ، حيث يعد العامل الأول والخطوة الأساسية فى طريق استقلال المرأة الاقتصادى ، «صحيح أن العمل وحده لا يؤدى إلى استقلال المرأة ، بل يزيد من استثمارها عن طريق تحملها أعباء العمل إلى جانب عملها فى المنزل ، إلا أن ذلك سيتداعى بتأثير التغيير الذى تسيره نحوه المجتمعات ، والخلل هنا ناشىء لا عن العمل كنشاط اقتصادى ، بل عن العمل كامتداد لشغل البيت . إن التخلف الذى تعانيه المرأة فى مستوى نشاطها الخلاق يعود فى أكثر الحالات إلى تبعيتها الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية (2) .

ولا نستطيع إنكار الدور الذى لعبه الاقتصاد ، فى المد والجزر اللذين صاحبا حركة تحرير المرأة المصرية ، ولعل الكثيرين فى مصر قد عارضوا دعوة حركة تحرير المرأة - خاصة فى بدايتها - لدوافع اقتصادية تتمثل فى عاملين :

أولهما : عامل غير مباشر .. وهو تغلغل مفهوم الملكية الخاصة كحق اجتماعى مقدس ، ومعاملتهم للمرأة كأحد صور الملكية ونظرتهم إلى نزوع المرأة للتحرر بمثابة نزوعها لحق الملكية المقدس .

ثانيهما : اعتبارهم بأن المرأة وسيلة إنتاج رخيص .. فى المنزل وفى الحقل أيضًا (فى حالة المرأة الفلاحة) .. وتحررها سوف يرتفع تكلفة الإنتاج أو قد يؤدى إلى تغيير علاقات الإنتاج بشكل كلى .

ولا أزعم أن هذا التفكير كان واضحًا عند كل المعارضين لتحرر المرأة ، أو أن العامل الاقتصادى كان وحده الدافع لهذه المعارضة فثمة عوامل دينية واجتماعية أخرى كان لها دور فى المعارضة ولكننا لا نستطيع أن ننكر أهمية هذا العامل .

ولقد أثار «قاسم أمين» قضية حاجة المرأة إلى العمل ، وضوابط هذا الاحتياج .. وكان لابد أن تصطدم أفكاره مع بعض رجال الدين ، وليس مع الدين نفسه ، فقد كان يرى إعطاء المرأة فرصة للعمل كالرجل ، ولكنه يشترط أن يكون ذلك فى حالات الضرورة القصوى كفقرها أو وفاة زوجها ، أو عدم زواجها ، ومع هذا فقد أتهم بأنه يريد أن ينشر الفساد والفجور .

وجاءت ثورة «١٩١٩» لتكون نقطة انطلاقة بارزة للقومية المصرية ، .. وفيها شاركت المرأة وانطلقت رائدات الحركة النسائية وشاركن الرجل هموم النضال السياسى .. وبعد انحسار الثورة لم ينحصر تأثيرها الاقتصادى الذى تمثل فى النهضة التى قادها «طلعت حرب» ، أحد كبار المعارضين «لقاسم أمين» - قبل سنوات قيام الثورة - إلى حد تأليفه كتابًا كاملاً فى الرد عليه ، كان عنوانه «تربية المرأة والحجاب» والذى بين فيه رأيه لوظيفة المرأة ومعنى وجودها - فى نظره كخادمة للرجل ولكى تتحمل عنه عبء الشئون المنزلية ، ويظهر هنا ازدواجية الفكر المصرى خاصة

حينما نرى زعيماً ثورياً شاباً وهو «مصطفى كامل» الذى أفرد صفحات فى جريدة اللواء للقيام بحملة قاسية على «قاسم أمين» تشكك فى وطنيته ، وتتهمه بأقصى درجات سوء النية .

وما يعنينا فى دراستنا لقضايا المرأة الاقتصادية فى الرواية النسائية ليس مجرد الرصد لشخصيات نسائية تعانى اقتصادياً بشكل أو بآخر ، بل إن ما يعنينا فى المقام الأول هو رصد مدى تعبير هذه الأزمات الذاتية عن هموم اقتصادية عامة يتأثر بها المجتمع المصرى - وذلك من خلال تناولنا لقضية العمل - كما أن رصد تأثير هذا الهم المادى المباشر فى البناء الفنى والمعمارى للرواية يبدو أمراً بالغ الأهمية لما يتضمنه من قدرة على إكساب الشخصيات طبيعتها الحتمية وملامحها الواضحة .

ويمكننا رصد هموم المرأة الاقتصادية وانعكاسها على الواقع المصرى من خلال اختيارنا لقضية عمل المرأة للتدليل على هذه العلاقة من خلال ثلاث مراحل هى :

الأولى : هى الفترة السابقة لثورة ١٩٥٢

الثانية : هى الفترة الممتدة من بدء ١٩٥٢ حتى بدء تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادى فى ١٩٧٥

الثالثة : هى الفترة الممتدة من ١٩٧٥ حتى مرحلتنا الراهنة .

مع مراعاة أن المرحلة الأولى سادت فيها علاقات إنتاجية هى خليط من الإقطاع والرأسمالية ، بينما تميزت المرحلة الثانية بالرغبة فى التخطيط الاقتصادى وتنفيذ نظام موجه لتحقيق مشروع نهضة شاملة . أما المرحلة الثالثة فقد تميزت بقدر كبير من إتاحة الفرص للثراء لأقلية والمزيد فى الفقر للأغلبية الكادحة من الشعب ، دون وضع ضوابط كلية لتحجيم آثار الانفتاح الاقتصادى .

ولأن المرأة هى نصف المجتمع وتتعرض لتأثيراته المختلفة .. وتقوم على الميزانيات الصغيرة فى ملايين الأسر ، فلهذا كان انعكاس الواقع الاقتصادى عليها بارزاً ، وهو ما سيتضح لنا من خلال دورها فى العمل فى الرواية فى المراحل التاريخية الثلاث :

قضية العمل :

«إن العمل بصفة عامة وكما قال علماء النفس أهم وسيلة تربط الإنسان بواقع الحياة وحقيقتها ، لأن الإنسان عن طريق العمل يحتك بجزء من هذه الحقيقة وهو المجتمع الإنسانى» [٣] .

ولكن الدافع إلى العمل يختلف من جيل إلى جيل ، ومن فرد إلى فرد ، ومن دولة إلى دولة .. فالأسباب التى تدفع المرأة للعمل كثيرة ، منها الحاجة والرغبة فى رفع مستوى الحياة الشخصية أو العائلية ، والاستعاضة عن الأعمال المنزلية بالاستخدام فى الوظائف المريحة ، والإفادة من وقت الفراغ ، هذا فضلاً عن استغلال المواهب لدى المرأة ، على أن الضرورة والحاجة هما السبب الأساسى الذى يدعو المرأة إلى البحث عن عمل مفيد ...

وخروج المرأة إلى العمل قبل ثورة يوليو «١٩٥٢» ، لم يكن من اليسير أن يتقبله المجتمع المصرى ، نتيجة الاتجاهات والتقاليد والمعتقدات التى كانت تسود فى هذا المجتمع ، من حيث اختلاف وجهات النظر الاجتماعية بالنسبة لدور المرأة ، وقد ناضلت المرأة المصرية للتخلص من العقبات القائمة ، واستطاعت أن تثبت أنها قادرة على أداء مختلف الأعمال ..

وتصور الروائية المصرية مدى تأثير خروج المرأة إلى العمل على جو العمل – نفسه وعلى المرأة أيضًا ، فقد كان «اشتغال النساء شيئًا لا يزال شيئًا مثيراً بالنسبة للرجال» [٤] ، ونجد المرأة العاملة – لهذا السبب – تحس حرجًا واغترابًا عن العمل ، فالمرأة «فى اعترافات امرأة مسترجلة» (١٩٦١) لسعاد زهير تشعر فى وسط زملائها : «كان وجودى فى حجرة واحدة مع عدد من الزملاء يجعلنى أحس كأنما قد تحولت إلى امرأة عارية تلهب حركاتها ولفتاتها الدماء فى عروق الرجال حولها .. وكان إحساسى بفضول زملائى يثير غيظى ..» [٥] .

فدافع المرأة العاملة إلى العمل فى فترة ما قبل الثورة يغلب عليه الطابع الاجتماعى ، والاقتصادى أيضًا . فقد كان دافع المرأة عند «سعاد زهير» هو التحدى للعالم .. التحدى هنا – يتسم بالتحدى لتأكيد الذات **self assertion** حيث إن المناخ

السائد كان هابطًا فى فكرياته ، فما زال يعتبر أن المرأة دخيلة على العمل وأن مكان المرأة الحقيقى هو المنزل .

ومن ثم تصبح قضية المرأة العاملة فى هذا المناخ الهابط هى قضية ذاتية ، تتمثل فى الاغتراب عن العمل ، وتتمثل فى تأكيد الذات فى هذا العمل ، ويصبح هم المرأة العاملة حينئذ هو تأكيد قيمتها من خلال العمل ، وإذا ما أحست بلتقليل من شأنها ، أو التقليل من عملها أو إنجازاتها ، فإنما يعنى هذا – بالنسبة لها – رفضها كشخص .. فدافع المرأة إلى العمل – هنا – يؤثر على كيانها وشخصيتها ولغتها وتفاعلها مع الواقع الاجتماعى .

وقد يكون الدافع إلى العمل دافعًا اقتصاديًا ، يتمثل فى الفقر الشديد نتيجة فقد العائل ، أو نتيجة وضعية أسرتها وحاجتها إلى إعالة نفسها .

فكل من «سميرة» فى «سيد العزبة» (١٩٤٢) ، وحياة فى «قصور على الرمال» (١٩٦٠) ، وعائشة فى «الوشم الأخضر» (١٩٦٥) ، ونفيسة «فى موت الرجل الوحيد على الأرض» (١٩٧٩) ، نساء كادحات يعملن خادمات أو عاملات فى الحقل فى فترة ما قبل الثورة ، دافعهن الوحيد إلى العمل هو الفقر .

فسميرة فى «سيد العزبة» (١٩٤٢) لبنت الشاطىء وعائشة فى الوشم الأخضر «لهدى جاد» (١٩٦٥) ، ونفيسة «فى موت الرجل الوحيد» (١٩٧٩) . نساء فلاحات ، يجدن أنفسن مدفوعات بيد الأب من الريف ليعملن خادمات بالمدينة ، أو بمنزل العمدة – فى «موت الرجل الوحيد» – ويؤثر هذا العمل على بنية الشخصية الروائية ، والتى هى بالطبع تؤثر فى النسيج الروائى .

فالعمل (كخادمة) وإن أتاح الفرصة «لعائشة» لكى تتزوج بسيدها – من الطبقة الحاكمة – فإنه كان سببًا فى سقوط «سميرة» ، «ونفيسة» .. وأثر هذا المصير فى الصراع ، وفى تطور الحدث ، حيث أصبح صراع كل منهن مع الواقع الهابط ، مع المجتمع ككل ، لا مع أفراد بعينهم ، وأصبح الحدث مرسومًا بخط درامى تصاعدى لبلورة الأزمة ، التى تشرح المصير الحتمى لتلك الطبقة المعدمة ، وذلك الجنس المضطهد .

وبينما يكون دافع النساء الكادحات إلى العمل هو الفقر - كما رأينا - فإن الدافع قد يأتي مع فقد العائل ، كما في قصور على الرمال (١٩٦٠) «لصوفي عبد الله» ، «فحياة» بعد أن كسرت ساق زوجها، تضطر أن تلتحق بأحد المصانع لتعمل «غسالة ملابس» ، ومع تدهور صحتها تترك المصنع لتعمل في أحد البيوت «غسالة أيضاً» ، لكن عملها هذا يظل يرهق من روحها وشخصيتها ، ويساهم في سحق أسرتها ، إلى أن تضطر إلى أن توافق على اقتراح - عرض عليها - «بيع وليديها» لامرأة ثرية ...

فالواقع والظروف يشكلان عامل قهر لشخصية «حياة» - التي تظل تنمو وتنضج بتطور الأحداث - ويشكلان أيضاً الطابع التراجيدي الذي اتسمت به الأحداث في تطورها .

وتتطور قضية المرأة العاملة مع تطور الواقع الاجتماعي والسياسي .. مع ثورة يوليو ١٩٥٢ ، حيث نجد قرارات الثورة والميثاق ... تشجع المرأة على الخروج إلى التعليم والعمل .. وتلغي كافة القيود التي تعوق حركتها لتساعد في بناء الوطن - كما جاء في الميثاق - وبهذا تطورت نظرة المجتمع إلى عمل المرأة ، بل أشادت إلى مدى جدية ، وفعالية دورها في تنمية المجتمع والاقتصاد .

ويزداد إقبال المرأة - في الرواية - على العمل ، ويتطور دافع المرأة العاملة إلى العمل من رغبة في تأكيد الذات (selfassertion) ، إلى رغبة في تحقيق الذات (selfac-tuolization) ، حيث أصبح المناخ السائد - على الأقل في النظرة إلى عمل المرأة - صاعداً في فكرياته ، في اعتباره أنه لا فرق بين المرأة والرجل والمهم القدرة على الأداء والإنتاج . وبهذا أصبح دافع المرأة إلى العمل دافعاً اجتماعياً سياسياً أكثر منه دافعاً اقتصادياً .

وتبعاً لهذا تتطور قضية المرأة العاملة ، فتصبح قضية كل من : «ليلى» في «الباب المفتوح» (١٩٦٠) ، و «فؤادة» في «الغائب» (١٩٦٨) ، و «جيهان» في «ولنظل إلى الأبد أصدقاء» (١٩٧١) ، وأمينة في «لا تسرق الأحلام» (١٩٧٨) ، ورشيد بهجت في «الحياة في خطر» (١٩٨٣) ، وسلوى في «والإمضاء سلوى» (١٩٨٥) . قضية تتعلق بالذات ، وبقدرتها على التحقق والاتحاد مع المجموع .

فكل من «ليلى» وفؤادة ، وجيهان ، وأمينة ، ورشيدة ، وسلوى ، نساء عاملات ينتمين إلى الطبقة المتوسطة ، ولذا فالعمل يشكل لنساء هذه الطبقة ، تلبية لحاجة مزدوجة ، حاجة ذاتية تتمثل فى رغبتهن فى تحقيق ذواتهن من خلال العمل والنجاح فيه ، وحاجة اقتصادية تتمثل فى رفع المستوى المادى ، ولذا فالعمل قيمة وهدف فى حد ذاته وليس بمثابة ملجأ أو «هروبًا من الملل .. وتصديًا للضعف والوحدة» (٦) كما هو عند نساء الطبقة الارستقراطية .

«فليلى» فى «الباب المفتوح» (١٩٦٠) تحس إحباطًا شديدًا حينما تتسلم عملها كمدرسة ، وينعكس هذا الإحباط على شخصيتها حيث أصبحت «لا تستطيع أن تتكلم بوضوح ، فالكلمات تتوقف على شفتيها وتتلعثم ولا تستطيع أن تكمل جملتها ... إن مهنة التدريس مهنة سهلة ، لا تتطلب تفكيرًا عميقًا ، ولا قدرة خاصة ... كل شىء يستوى لديها الآن ... لقد أرادت دائمًا أن تتخذ من الكتابة مهنة ، وأن تعبر عن نفسها وعن الناس من حولها . وكتبت فعلاً وقيل لها ... أنت خلقت عشان تبقى كاتبة ..» (٧) .

وفؤادة فى «الغائب» (١٩٦٨) «لنوال السعداوى» تريد أن تكون شيئًا ، تريد أن تكتب شهادة ميلادها الحقيقى فى هذا المجتمع ، وكيف ؟ .. وهل ستجىء الفرصة ؟ .. إذا كانت الفرصة قد منحت «لمارى كورى» فلأنها كانت تحيا مناخًا ملائمًا ، مناخًا لا يجرحها ، ولا يسلب كرامتها أو إنسانيتها» (٨) مناخ لا ينظر إلى المرأة باعتبارها جسدًا فقط ! ولكن كيف يكون لها هذه القيمة ، وفى مجتمع لا يعترف بالقيمة ، فهى تكشف فجأة أن ليس لنفسها شىء هام فقد تخرجت .. واشتغلت ، لكنها ما زالت تعانى .. لأنها تحس اغترابًا عن عملها الذى لا تؤدى فيه شيئًا ذا قيمة» «إننى لا أعمل شيئًا على الإطلاق ، إلا أن .. أكتب اسمى فى دفتر الحضور والانصراف .. الترقيات تعطى حسب شهادة الميلاد (٩) فكل من «ليلى» و «فؤادة» تصدم فى قيمة عملها ، المرتبط داخليًا – أو فى داخل كل منهما – بقيمتها هى كشخصية ، وإذا كان هذا العمل تافهًا أو لا شىء ، فهذا يعنى ضمنيًا أنها هى أيضًا تافهة ، ولا شىء ، فالعمل مرتبط بقيمة وجود كل منهن ، مرتبط بكيانها الذاتى ، بشخصيتها وتفسخ قيم العمل ، مرتبطة بتفسخ قيم الشخصية ، ولذا «فليلى» حينما تعلم أنها أصبحت «مدرسة تشرد» وتتلعثم ولا تستطيع أن تكمل جملتها . وأحيانًا ترد على الأسئلة التى توجه إليها بردود

غريبة لا تنتبه إلى غرابتها إلا عندما ترى الدهشة فى عيون من حولها (١٠) . كما تحس «فؤادة» أنه لم يعد لنفسها شيء هام» (١١) .

فالعمل – هنا – مرتبط بالشخصية .. له تأثر مباشر فى حركتها ونموها فى لغتها وفعلها ، وتفاعلها أيضًا مع من حولها من شخصيات ، ومن زمان ، ومكان ، فالفشل فى العمل يعنى الفشل فى الحياة الاجتماعية ، يعنى الهروب من الزمان والمكان ، فقد كانت «ليلى» تشرد وهى وسط الناس ، وكانت فؤادة تمشى كثيراً فى الشوارع .. تحاول أن تهرب إلى أى شيء يحول بينها وبين نفسها .. فالفشل فى العمل انسحب إذن إلى بنية الشخصية ، فبنية البناء الروائى ككل ، من زمان ومكان وحدث وشخصيات .

فالعمل هنا لا يحقق شيئًا من ذات «فؤادة خليل سالم» ، ولذا يفقد أهميته وتفقد إحساسها بقيمتها ، «ومن هنا تكمن أهمية العمل فى حياة المرأة ليس أى عمل ، ولكنه العمل الخلاق الذى تحبه وتستطيع أن تخلق فيه وتبدع . ولهذا تنجو من «العصاب» المرأة التى تمارس عملاً فنيًا خلاقًا ، إنها تحقق ذاتها من خلال فنها وعملها الخلاق وتجد فى هذا الفن معنى لحياتها ووجودها» (١٢) .

ولذا نجد «جيهان» فى رواية «ولنظل إلى الأبد أصدقاء» (١٩٧١) ، وأميرة فى «يوم بعد يوم (١٩٦٩) ، لزينب صادق ، وأمينة ، وهناء فى «لا تسرق الأحلام» (١٩٧٨) ، «وآخر ليالى الشتاء» (١٩٨١) استطعن تجاوز أزماتهن الذاتية فى العاطفة والحب بفضل تحقيقهن لذواتهن فى العمل .

«فجيهان» رغم كل الفشل والمعاناة تنسى ذلك تماماً» وتسير بخطوات ثابتة ورأس مرفوعة ونظرات لا تحيد» (١٣) إلى العمل ففيه الخلاص ونقطة التلاقى مع الجماعة والتى لم تستطع الحصول عليها من خلال «الحب» . ويكون العمل بالنسبة إلى «أميرة» هو العلاج الشافى لها والذى غيرها وغير من نظرتها للحياة ، ولا تستطيع «هناء» الإبداع فى فنها إلا بعد الطلاق ، وتدرك أنها فى تلك اللحظة الإبداعية بدأت بالفعل حياتها الحقيقية .

«ولهذا فإن المجتمع الذى لا يوفر للناس الظروف التى تساعدهم على الحب وعلى العمل الخلاق المنتج هو مجتمع يشعر فيه الإنسان الحر المستقل بالقلق والوحدة والشك فى معنى حياته وقيمتها وجدواها» (١٤) .

ولهذا تصبح الحياة فى هذا المجتمع حياة مستحيلة مليئة بالتطلع والرغبة فى التجاوز ولذا فتقرر كل من أمينة فى رواية «لا تسرق الأحلام» لزينب صادق ، ورشيدة عند «وفية خيرى» فى «الحياة فى خطر» وسلوى عند «عائشة أبو النور» فى «والإمضاء سلوى» السفر إلى الخارج ، والسفر فى حد ذاته رغبة فى تغيير الواقع والانتقال به من حال إلى حال .

وهنا أيضًا تنسحب قيمة العمل على بناء الشخصية ، وبناء الرواية أيضًا ، فالنجاح فيه تجميع لأشلاء الشخصية من التمزق والانهيار ، ففى العمل تنطبع ذات صاحبته ومدى نضجها وتوافقها فى الحياة ، وحين تصطدم الشخصية بصراع الواقع ، فإنها سرعان ما تتجاوزه بالسفر الذى يعنى ضمنيًا رغبة تغيير الزمان والمكان .. اللذين يتغيران فنيًا – بالفعل – مع السفر والترحال وهنا تنسحب أيضًا قيمة العمل على بنية الشخصية والعمل الروائى .

وفى الفترة أو المرحلة الثالثة والتى تلت الانفتاح الاقتصادى ، ارتفعت النزعة الاستهلاكية ، وزادت معها الرغبة فى الصراع من أجل تحقيق أكبر دخل مادى ، ولأن المرأة هى نصف المجتمع وتتعرض لتأثيراته المختلفة ، فلذا كان انعكاس الواقع الاقتصادى عليها بارزًا . وأصبح الدافع لديها إلى العمل دافعًا اقتصاديًا – فى أغلب الأحيان – أكثر منه دافعًا اجتماعيًا أو سياسيًا .

فتتراجع الرغبة فى الاتحاد مع المجموع وتحقيق الذات من خلال العمل بجانب الحاجة الاقتصادية الملحة والتى تجعل «ليلى» – فى «ليلى والمجهول» (١٩٨٠) لإقبال بركة – مثال الفتاة المثقفة الفقيرة .. والتى تحس أنه «لابد أن تجتهد وتقاتل كى تجد لها مكانًا تحت الشمس» (١٥) والتى تنتقد أفراد أسرتها حتى يبعن أخواتها «فى سوق النخاسة حتى يتخلصن من الفقر والبؤس» (١٦) وتتشكك فى حقيقة مشاعرها لقيس .. هل تحبه لذاته أم تحب العالم السحرى الذى قادها إليه ؟» (١٧) ، وتقول لصديقتها :

«صدقيني يا سميحة المال هو كل شيء في عصرنا هذا .. هو الذي يجلب لك الحب والصحة والسعادة .. بدونه تبهت كل هذه الأشياء ، ويفسد طعمها ..» (١٨) . ويكون أملها في نهاية المطاف هو تحقيق الاستقلال الاقتصادي الذي هو لديها بمثابة المفتاح للحصول على الاستقلال الذاتي .

ونجد «البنت عاملة التلغرف» – في «دوائر الحب والرعب» (١٩٨٤) لسكينة فؤاد – عاملة كادحة مقهورة «كل ما تعرفه أن كل الأشياء قليلة .. لقمتها وناسها ومكانها وقرشها .. أمواتها لم يورثوها إلا أمثالهم الطيبة» (١٩) ولشدة القهر فقدت القدرة على الوعي .. على التوازن .. ولا تجد الخلاص من هذا الضياع إلا بالالتقاء مع الآخرين» من خلال عاطفة الحب .

لكن «فردوس» في امرأة عند نقطة الصفر . (١٩٧٥) فقدت إيمانها بالحب والعمل معًا وفضلت عليها حياة السقوط فبعد أن اكتشفت مدى وضعية الموظفة الكادحة في المجتمع تقول : «أدركت بعد ثلاثة أعوام قضيتها بالشركة أنني حظيت وأنا مومس باحترام أكثر ، وقيمة أكبر أكبر من جميع موظفات الشركة وأنا منهم .. أدركت أن الموظفة تخاف على وظيفتها أكثر مما تخاف المومس على حياتها .. [أدركت] .. أنني لو فقدت وظيفتي فلن أخسر إلا الثمن البخس والاحتقار الذي أراه كل يوم في عيون الموظفين الكبار وهم ينظرون إلى الموظفات الصغيرات» (٢٠) .

فالنظرة الفلسفية إلى الذات ، وإلى العمل ، وإلى القيمة ، تلاشت أصبح لا وقت لها ، ففردوس – في «امرأة عند نقطة الصفر» (١٩٧٥) – أصبحت تقيم بمرتبها لا بعملها ، وليلى في «ليلى والمجهول» (١٩٨٠) أصبحت تشك في ذاتها .. وفي حبها .. في مدى الصدق والزيف في كل منهم ، وهل هي تحب قيس لشخصه ، أم لماله ؟؟ فالمال أصبح كل شيء .. بدونه تبهت كل هذه الأشياء .. تبهت المشاعر .. تبهت الأشخاص .. ويبهت الحب .. فالمال هو الذي يضفي على الأشياء القيمة ، لا العمل ولا الشخصية هي التي تعطي لصاحبها تلك الصفات ، أيضًا ترتبط نظرة «البنت» – في «دوائر الحب والرعب» (١٩٨٤) – إلى ذاتها من خلال تلك المدخرات المتروكة لها من الأهل ، فقيمتها وسعادتها تتوقف على هذا الميراث .

والمؤلفة إزاء تلك النماذج ، وذلك الصراع لا تقف جامدة ، بل نجدها تارة تتدخل - فى امرأة عند نقطة الصفر - لتؤيد «فردوس» على جريمتها فى قتل «القواد» - رمز السلطة المقيدة لعالم المرأة - قائلة : «وأدركت .. أن فردوس كانت أشجع منى» (٢١) . وتارة أخرى يبدو موقفها من خلال التبرير المستمر للتناقض الذى تعيشه ليلى فى القرن العشرين ، ومن خلال التدعيم لشخصها والتركيز على أزمتها ، لإلقاء مزيد من الضوء على كل أبعادها ، كنوع من التيقن بالتصاق التجربة فى قلب القارئ قبل عقله .

وتركز «سكينة فؤاد» فى «دوائر الحب والرعب» (١٩٨٤) على نغمة القهر الذى يلف كل شباكه حول عنق وعقل البنت ويكون ضيق اليد أو الفقر ، لونًا أو خيطًا من ألوان أو خيوط القهر التى تحيط بعنق وعقل البنت .

وهنا - حين لا يبدو للعمل قيمة - تتراجع قيمة العمل كعامل حاسم فى التأثير على بنية الشخصية ، وعلى بنية الرواية ونسيجها . ويستبدل «العمل» من كونه محوراً للصراع «بالمال» حيث يتحول إليه الاهتمام مع سيادة النزعة إلى الاستهلاك ، فالمرأة - هنا - تشرد عن الواقع وعن الزمان وعن المكان ، - كما فى دوائر الحب والرعب - لاستنفار الذات للعمل الدائم لتحقيق أكبر قدر من المال ، ثم إلقائه فى يد هذا المتسلط عليها ؟ ولا تفيق «فردوس» إلى نفسها إلا بقتل هذا المتسلط ، فحينئذ فقط تصبح كالريشة . «ولا تفيق ليلى بنت القرن العشرين إلا بضياع كل شىء منها ؟ .. وحينئذ فقط تتذكر العمل كملجأ ومُخلص وحينئذ تحس «كأنها ولدت منذ لحظات» (٢٢) .

هوامش قضايا المرأة اقتصاديًا

(١) توفيق الحكيم : حمار الحكيم .

(٢) د/ فهمية شرف الدين : مشكلة امرأة أم مشكلة رجل ، مجلة الوحدة ، ص٨١

(٣) نوال السعداوى : الأنثى هى الأصل ، ص١٥٥

(٤) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ، ص٥٩ ، ٦٠

(٥) نفسه : ص٣٧

(٦) جيلان حمزة : زوج فى المزاد ص٦٨

(٧) د/ لطيفة الزيات : الباب المفتوح ، ص ٢٩٤

(٨) نوال السعداوى : الغائب .

(٩) نفسه : ص ٤٧

(١٠) د/ لطيفة الزيات : الباب المفتوح ، ص ٢٩٤

(١١) نوال السعداوى : الغائب ، ص ١٠

(١٢) نوال السعداوى : الأنثى هى الأصل ص ٢٠٧

(١٣) إقبال بركة : ولنظل إلى الأبد أصدقاء ص ١٨٥

(١٤) نوال السعداوى : الأنثى هى الأصل ص ٢٢٨

(١٥) إقبال بركة : ليلى والمجهول ص ٣٩

(١٦) نفسه : ص ١١٢

(١٧) نفسه : ص ٤١

(١٨) نفسه : ص ١١٣

(١٩) سكينة فؤاد : دوائر الحب والرعب ص ١٠٦

(٢٠) نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر ، ص ٨٤ ، ص ٨٥ ، ص ٨٦

(٢١) نفسه : ص ١١٥

(٢٢) إقبال بركة : ليلى والمجهول ص ١١٧

الفصل الثالث

قضايا المرأة اجتماعيًا

مدخل :

«إن الرجل والمرأة وجهان لشيء واحد ، تمامًا كوجهى العملة الواحدة فرغم اختلافهما فلا انفصال بينهما ولا فكاك لأحدهما عن الآخر ، فالرجل والمرأة هما وجها الوجود الإنسانى ... أو وجها الحياة ذاتها»[١] ، ومن ثم «فإن قضية المرأة لا يمكن اعتبارها قضية نسائية بحتة ، بل هى مشكلة التطور الإنسانى نحو قيم إنسانية عالية ، فتحرر المرأة مقياس لتحرر الإنسان»[٢] ، وتحرير فكره كما فى الحركات الديمقراطية ، وتحرير عمله كما فى الحركات العمالية والاشتراكية ، وتحرير جسده كما فى الحركات النسائية»[٣] .

فتقدم المرأة مرهون إذن بتقدم المجتمع ، «والملاحظ أنه كلما زاد تمثل مجتمع ما للحضارة المعاصرة ، كلما زالت الحواجز فيه بين الجنسين فى مجال التعليم ، وفى مجال الأدوار والمراكز الاجتماعية لكل منهما ، حيث تصبح المرأة قوة عمل وقوة إنتاج بجانب الرجل ، ويصبح لها فى الحقوق والواجبات بقدر ما للرجل ... وتعتبر مشكلة عدم تمثل الحضارة المعاصرة فى معظم الدول النامية بعامة والعربية بخاصة إزاء أدوار المرأة ، إحدى المشكلات المعاصرة التى حاولت المرأة طويلاً التصدى لها ، وذلك بسبب العوائق القيمية المختلفة فى مثل تلك الدول والتى أدت فى غالب الأحيان إلى النظر للمرأة باعتبارها «مفهومًا جنسيًا» ومن ثم فهى «شىء» object وليست «بموضوع» subject[٤] .

وحيث إن لكل ثقافة مجموعة من المحددات والمعايير بالنسبة للتنشئة الاجتماعية ، فيتوقع حينذاك – وفق ثقافة ما – وجود تمايز فى معاملة الولد عن البنت وفقًا للمراكز

المتوقعة لكل منهما مستقبلاً . «وقد أظهرت الدراسات الانثربولوچية مدى تأثير الأنماط الثقافية المتباينة على صياغة الفرد ودوره فى ثقافته»(٥) .

وتعتبر «إلين شوالتر» من أنصار نظرية المضمون الثقافى فى النقد النسائى ، حيث تحاول تفسير العوامل الجسدية واللغوية والنفسية ، التى تشكل فكر المرأة ، بربطها بالمحيط الاجتماعى الذى تنشأ فيه ، «حيث يرتبط مفهوم المرأة لجسدها ووظائفها الجنسية والتناسلية بالبيئة الثقافية التى تنتمى إليها . ونفسية المرأة ما هى الإنتاج بنية من المؤثرات الثقافية . وتتشكل ثقافة المرأة بواسطة تجربة جمعية يتآلف فيها الكل الثقافى ، وهى تجربة تربط بين الأديبات عبر المكان والزمان ، إلا أن هذه النظرية – كما تؤكد شوالتر – تختلف عن النظرية الماركسية للهيمنة الثقافية»(٦) .

ولقد رفض علماء النفس الراديكاليون اعتبار المرأة كائنًا بيولوجيًا وليست كائنًا إنسانيًا «كما أكدوا على أن المعطيات البيولوجية لا يمكن الاعتماد عليها فى تفسير الظاهرة الاجتماعية . واعتبروا أن التمييز بين المرأة والرجل جاء نتيجة لعوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية وحضارية . لعب تطور علاقات الملكية فيها الدور الأساسى»(٧) .

فوضعية المرأة – إذن – وعدم مساواتها بالرجل «لا ترجع للإختلاف العضوى بينهما ، ولا لأنانية الرجل وحبه للسيطرة عليها ، وإنما ترجع للأنظمة الاجتماعية»(٨) .

ويناقش هذا الفصل قضايا اجتماعية مثل : قضية المساواة ، وقضية الاغتراب ، وقضية الازدواجية ، حيث نجدها قضايا مرتبطة بوضعية المرأة فى المجتمع المصرى ، بل قاسمًا مشتركًا يكاد يجمع كل الكتابات .

ومثل هذه القضايا نسبية ، أى تخضع لنوعية المجتمع من حيث التاريخ والحضارة ، والثقافات والمتعقدات التى أثرت فيه ... فالمجتمع المصرى مر بعدة مراحل من التغيير الاجتماعى – قبل وبعد ثورة يوليو (١٩٥٢) – تقلبت معها وضعية المرأة وغاية «ما استطاعت الوصول إليه ، هو استنفاد طاقتها فى محاولة التوفيق ما بين دور الأنثى ، ودور العاملة ، بدلاً من استثمار هذه الطاقة فى مواجهة الواقع بقصد تغييره ، إنها لم تحقق من التوافق ما بين الدورين إلا بالقدر الذى يحقق به المريض النفسى

توافقًا من خلال أعراضه المرضية ، لا القدر الذى يحقق به الكائن السوى الناضج من المؤالفة» Synthesis «ما بين المتناقضات»[٩] .

والمرأة الكاتبة إزاء كل هذا لا تجرؤ على رؤية واقعها ، لا تجرؤ على رؤية نفسها بصراحة ، ولذا فقد جاءت القصة أو الرواية النسائية لا تعطينا صورة واضحة جلية للواقع النسائى فى المجتمع المصرى ، ولكنها انطلقت من هذا الواقع بالتعليق عليه أو بمحاولات تعديله أو تحطيمه . وعلى هذا اكتفت الكتابات النسائية المصرية (فى الرواية) بالتنديد بالواقع الاجتماعى أو «المجتمع الانفصالى الذى يفرق بين الحب الجنس»[١٠] فالمرأة «رغمًا عما حصلت عليه من حقوق ، وما يسمى بالمساواة ، لم تحقق بعد الكثير ... الكثير جدًا »[١١] . وتلخص «سناء» فى الباب المفتوح أزمة الحب قائلة : «والله أحنا مصيبتنا سودة .. لا أحنا فاهمين إذا كنا حريم ولا مش حريم ، إن كان الحب حرام ولا حلال ، أهلنا بيقولوا حرام ، وراديو الحكومة بيغنى للحب .. بالزمة دا وضع ؟»[١٢] . وتفقد «سلوى» فى والإمضاء سلوى «لعائشة أبو النور الهوية والإنتماء إلى الواقع : «لا أحد يستطيع أن ينقذنى ... إنى وحيدة فى هذا العالم بلا انتماء .. بلا جذور .. كثيرًا ما تمنيت لو كنت حبة رمل .. أريد أن أتوحد مع الطبيعة ..»[١٣] . وإذا كان الواقع الاجتماعى يفقد سلوى هويتها فإنه يفقد «فؤادة» فى الغائب «لنوال السعداوى» فاعليتها ، وتفقد ليلى فى «ليلى والمجهول» «لإقبال بركة حريتها» «لا أحد يتركنى أقرر مصيرى بهدوء»[١٤] ، وتفقد «أمينة» «فى لا تسرق الأحلام لزينب صادق» أحلامها وسعادتها ..

فالرواية النسائية اكتفت بمحاولة التعليق أو التنديد بالواقع الاجتماعى أى اكتفت بأن تكون فى إطار رد الفعل ، أى سرد الواقع فقط ، ولا يكفى هذا الحديث عن الاستعباد والهيمنة ، هذا الصراخ والتنديد والتكسير ، فهذا كله يؤدى إلى الدوران فى حلقة مغلقة إذا لم ينطلق من وضعية ملموسة من الواقع النسائى والاجتماعى المصرى والكاتبة إذا لم تقتنع هى نفسها باحتكاكها بالواقع (لا بسرده فقط) ستصبح حاملة شعارات .

إن الانطلاق من الواقع بل الالتصاق به قبل إنتاج هذه الشعارات أو التنديدات هو الذى يمكن من صنع الممكنات المستقبلية التى ستكون الانطلاقات لا لوجه المرأة بل

للوجوه النسائية والتى لازالت حتى الآن تشبه تلك الرسوم المنقوطة (غير المكتملة) والتى من الواجب على مجتمعنا منحها الفرص لتملأ وتصبح مكتملة وتكون لها بالتالى حياة .

ولكن «من حق المرأة أن ترد الفعل ، وذلك لأنها فى موقع المفعولية ، هذا هو الواقع . ومهما بادرت ، ومهما فعلت ، فإنها لن تتصرف باعتبارها عائشة أو فاطمة أو دلال .. ولكن باعتبارها أولاً وقبل كل شىء امرأة ، أو أنثى ، إنها مضطرة إذن لأن ترد الفعل ، ورد الفعل هذا فى اللحظة الراهنة أن تفعل فى المطلق ، بقدر ما يجب أن تفعل من خلال الشرط المفروض عليها . والمقصود بالشرط ، هنا ، شرط المفعولية . إن فاعليتها تكمن فى رد هذه المفعولية[١٥] .

ومن ثم يصبح أدب المرأة عبارة عن ردود فعل ، وتصبح المرأة بوضعيتها المختلفة مجبرة على أن تأتى أفعالها ردود أفعال لأنها فى موقع المفعولية ولكننا لا نعتقد أن رد الفعل هذا يجب أن يظل ملازمًا للكتابة النسائية فى مصر بقدر ما يجب أن يتم تجاوزه .

«إن المرأة المهيمن عليها فى مرحلة تاريخية معينة تنتج ردود فعل ، وتزداد قوة ردود الفعل هذه عندما تكون الهيمنة واضحة»[١٦] وهذا ما حدث للمرأة فى روايات نوال السعداوى ، «سعاد زهير» ، أمينة السعيد فى «الجامحة» ، وأسماء حليم فى «حكاية عبده عبد الرحمن» ، وجاذبية صدقى فى «أمنا الأرض» - ، وإقبال بركة فى «ولنظل إلى الأبد .. أصدقاء» .

فالمرأة هنا جاء رد فعلها مضاعفًا أو مبالغًا فيه «فأميرة فى «الجامحة» (١٩٥٠) لأمينة السعيد نجدها إنسانة تتلذذ بتعذيب الآخرين وإذلال الرجال ، كما تتفوق رغبة الانتقام على عاطفة الحب عند كعب الخير فى رواية أمنا الأرض (١٩٦٦) لجاذبية صدقى «فليفلح دهاؤها فى القضاء على أسرة بأكملها . وتستطيع استغلال الرجل واغتصابه فى «عبده عبد الرحمن لأسما حليم» (١٩٧٧) .

وترفض الواقع بكل ما فيه من قيم ومعايير مختلفة وتقرر أن تعيش حرة .. ندا للرجال كصديقة فقط كما فى «ولنظل إلى الأبد أصدقاء» «لإقبال بركة» (١٩٧١) .

ولكن المرأة عند «سعاد زهير» ترفض دورها – فى بدء حياتها – كأنثى ، وتتمرد على علاقتها بزوجها ، ورغم هزيمتها فى الحب إلا أنها تظل تدين مجتمعها الذى ساهم فى تشوية شخصيتها ومعالم حياتها ودفع بها إلى حياة الاسترجال فجاءت اعترافاتها «إعترافات امرأة مسترجلة» (١٩٦١) . وتأتى المرأة فى روايات نوال السعداوى» ترفض أنوثتها بالاسترجال ترفض ضعفها بتبنى صورة الرجل واحتذاء معالمها وتؤكد هذا الرفض من خلال قتل الرجل والممثل للسلطة الأبوية فى مجتمعها . ويكون القتل هو الفعل أو الضربة التى توجها المرأة لمجتمع يستغل ضعف الأنوثة ويختزله .

وتأتى بهية شاهين «فى امرأتان فى امرأة» (١٩٧٤) لنوال السعداوى لتصر على نغمة الرفض لنفسها ثم لأسرتها ثم لمجتمعها بإصرارها على أن تكون «الـ» لا «وأن» لا تكون ابنة أبيها ، وبإصرارها على إرتداء البنطلون ثم تسير مفتوحة الساقين . وأصرارها على تلقيب أبناء مجتمعها وبناته بالقطيع .. وأخيراً إصرارها على اللجوء إلى حبيبها الغائب بالصعود إلى مكانه المرتفع كل يوم . ورفضها هذا كله لا ينطوى عن ذرة من الأصالة ذرة من الذاتية أو حرية الإرادة فأفعالها كلها مجرد ردود أفعال معاكسة . وذلك هو إحباطها الكبير بل لا يكون صعودها إلى منزل حبيبها الغائب إلا تعبيراً عن رغبة داخلية فى تجاوز الواقع ونفيه تماماً من داخلها .

وتتعدد مشكلات المرأة فى أى مجتمع متخلف بل تتضاعف ، تلك المشكلات الاجتماعية لدرجة تستنفد معها طاقات المرأة وتختزل قوتها وقدرتها على مواجهة الواقع بقصد تغييره أو تحقيق المزيد من الاستقلال الذاتى الذى ينقذها من سمات التبعية الاجتماعية والنفسية التى تولدت داخلها فى ظل الخضوع والتبعية الاقتصادية .

ومن أهم هذه المشكلات الاجتماعية التى ترهق المرأة وتستنفذ طاقاتها : مشكلة المساواة ، والازدواجية ، مشكلة الفصل بين الحب والجنس وما يتوالد عنها من نظرة المجتمع إلى الزواج والطلاق ، وما ينبع عنها من مشكلات فرعية تتمثل فى ضياع المرأة المطلقة . ضياع الفتاة نظراً للتفسخ النفسى أو الاجتماعى للرابطة الأسرية ، وأزمة وضعية الفتاة فى مجتمع يفرض على الفتاة أن تعيش حياة مزدوجة ، حياة غير صادقة مع الآخرين فيها . وتتضخم مشكلة المرأة حينما تدرك بنفسها عجزها عن تغيير الواقع أو تبديل عاداته وتقاليده الراسخة ، وتبقى لحظات الأمل فى انتظار المخلص الذى

يستطيع أن يطلق المرأة من سجنها ، سجن الازدواجية ، وسجن الايديولوجية الاجتماعية التى تعمل على إعلاء طاقة نصف المجتمع وبتر أو استنفاد طاقة النصف الأخر فى مشكلات جزئية وصغيرة .

١ - المساواة :

تدرك «ليلى» فى الباب المفتوح «للطيفة الزيات» التفرقة الواضحة التى يصنعها والداها بينها وبين أخيها مع أول إحساسها بوصولها إلى سن البلوغ فهو بينما يفرح ببلوغ محمود ، يفرح بكونه أصبح رجلاً تسمعه يبكى حينما يعرف ببلوغها من والدتها وتفاجأ بأنه «بدأ بعدها يرسم لها الحدود العامة : أنت ضرورى تدركين ياليلى أنك كبرت ، ومن هنا ورايح خروج لوحدك مفيش ، زيارات مفيش ، من المدرسة على البيت ..»[١٧] . وحين يعلم باشتراكها فى المظاهرات تفاجأ بأنه ينهال عليها ضرباً .. بينما كان اشتراك محمود وساما ظل يعتز به الأب ، بل كل أفراد أسرتها .

ومن هذا الحين بدأ المنزل - يصبح بالنسبة لليلى : بمثابة السجن ، وأصبحت حجرتها هى عالمها الوحيد والمدرسة والصديقات هما متنفسها الوحيد أيضاً .

ولكن الطبيبة - فى «مذكرات طبيبة» لنوال السعداوى (١٩٦١) ، تدرك منذ طفولتها تلك التفرقة الواضحة بينها وبين أخيها . تقول فى مذكراتها : «بدأ الصراع بينى وبين أنوثتى مبكراً جداً ... قبل أن تنبت أنوثتى وقبل أن أعرف شيئًا عن نفسى وجنسى وأصلى ... وكل ما كنت أعرفه فى ذلك الوقت أننى بنت .. ولم يكن لكلمة بنت فى نظرى سوى معنى واحد ... هو أننى لست ولداً ... لست مثل أخى .. أخى يخرج ليلعب بلا إذن.. وأنا لا أخرج إلا بإذن ... أخى يأخذ قطعة من اللحم أكبر من قطعتى ، ويأكل بسرعة ويشرب الحساء بصوت مسموع وأمى لا تقول له شيئًا .. أخى يلعب ويقفز .. وأنا إذا ما جلست وانحسر الرداء عن سنتيمتر فإن أمى ترشقنى بنظرة مخلبية حادة فأخفى عورتى .. عورة ... كل شىء فى عورة وأنا طفلة فى التاسعة من عمرى .. حزنت على نفسى .. بكيت على أنوثتى قبل أن أعرفها .. فتحت عينى على الحياة وبينى وبين طبيعتى عداء .. كرهت أنوثتى .. أحسست أنها قيود ..»[١٨] .

وتزداد هذه المفارقة الغريبة بين الذكورة والأنوثة تعمقًا يومًا بعد يوم فى نفسية الطفلة عند سعاد زهير «فى اعترافات امرأة مسترجلة (١٩٦١) فتغلق على نفسها حجرتها ثم تدفع نفسها وبكلية مشاعرها إلى صديقتها وحينما تعرف بأن هذه الصديقة على علاقة ترفع يدها وتصفعها ثم تفر بعد ذلك .. وعلى إثر هذا الفشل «تقول» : «وجدتنى أقذف بنفسى فى مغامرة جنونية مع أول رجل .. وأحسست على الفور بالفارق الكبير بين علاقتى بصديقتى صفية وبين هذه التصرفات الوقحة التى فاجأنى بها هذا الرجل .. وتحولت اللفهة إلى موجة من الخوف والقرف الشديد»[١٩] وتحولت حالتها النفسية بعد ذلك إلى حالة كره عام لجميع الرجال .

٢ - الاغتراب :

على الرغم من أن كلمة «الاغتراب» صارت شائعة مألوفة إلا أن معناها لا يزال غير مفهوم ، وله أوجه عديدة ، ونستطيع «أن نتبين ملامح مفهوم اغتراب المرأة فى علم الاجتماع المعاصر الذى يضم أبعادًا أربعة أساسية وهى : عدم الفاعلية ، والخلو من المعنى ، والعزلة ، والغربة الذاتية»[٢٠] .

ويشتمل تعريفنا الإجرائى لمفهوم اغتراب المرأة فى علم الاجتماع المعاصر على أربعة عناصر رئيسية هى :

(أ) عدم الفعالية :

يشكل عدم الفعالية ، أى العجز ، أحد أوجه الاغتراب ، وهذه الفكرة مستمدة من وجهة نظر «ماركس» عند معالجته لظروف العمال فى المجتمع الرأسمالى ، وفيها يرى أن العامل غير فعال ولا حول له ولا قوة ، فى مواجهة رأس المال الذى يملك المال ، والوسائل ، وإعطاء القرارات .

وفكرة عدم الفعالية كأحد جوانب الاغتراب ، نجدها متواترة فى علم الاجتماع المعاصر ، أما مفهوم عدم الفعالية الذى تستشعره المرأة اليوم فإنه يتبلور فى عدم القدرة على الضبط الداخلى ، مقابل الضبط الخارجى للأحداث ، أو بمعنى آخر عدم القدرة الذاتية على ضبط الأحداث وتوجيهها مقابل الشعور بأن مجريات الأحداث تعتمد على ظروف خارجية ، مثل الحظ ، والصدفة ، واستغلال الآخرين .

(ب) الخلو من المعنى :

ويعنى مفهوم الخلو من المعنى كأحد أبعاد الاغتراب : «عدم شعور الفرد بالقدرة على فهم الظروف التى يجد نفسه وسطها ، وتبعًا لذلك فإنه لا يستطيع التنبؤ بمغبة عمله ، لو فصل فى أى موضوع ، بحسب فهمه وبصيرته»[٢٠] .

(جـ) العزلة :

وهذا الاصطلاح يشير إلى أحد جوانب الاغتراب ، المتمثلة فى : شعور الفرد بالغربة عن مجتمعه ، وعن الثقافة التى يحتويها .

(د) الغربة الذاتية :

والغربة الذاتية هى : «أن يكون الشخص واعيًا بالإنفصال بين ذاته المثالية ، بين صورته الذاتية الواقعية»[٢٠] .

ومظاهر اغتراب المرأة فى الرواية النسائية يتخذ مظاهر شتى من مفهوم الاغتراب حيث نجد المرأة المصرية تعانى فى مجتمعها اغترابًا شديدًا ، وهى تنتقل من عهد التبعية الضعيفة إلى عهد التبعية المبدعة القوية ، وهى إزاء هذا فى حيرة وأزمة إزاء خلط الأدوار التى وضعت فيها .

فمطلوب منها أن تستخدم أسلحة التحرير والقوة نفسها التى يستخدمها الرجل ، فتتعلم وتعمل ، وتستغل وتحمى نفسها ، ومع ذلك فالمتوقع منها هو عكس ما حققته تمامًا ، فالمتوقع منها هو التبعية لزوجها ، وطاعته والرضوخ لرغبته ، ومن هنا تنشأ الغربة الذاتية للمرأة حيث ينشأ الصراع بين ما هو متوقع وما هو متحقق .

والرواية النسائية بصفتها أولاً : رواية ، تستلهم الواقع لتصور تجربة إنسانية لتعكس موقف الكاتب إزاء واقعه ، وثانيًا : بصفتها رواية تكتبها امرأة مصرية ، تعانى ما تعانيه المرأة المصرية فى واقعها الاجتماعى ، نجدها تجسد ملامح الاغتراب الذى تعانيه المرأة المصرية فى مجتمعها الحديث ، والذى يمر بمرحلة انتقالية بين القديم والحديث ، فتمر معه المرأة المصرية نفس مرحلته الصعبة ، لتعيش حيرة الانتقال بين دورها القديم ودورها الحديث ، بين دورها كأم وزوجة إلى دورها كأم وزوجة عاملة أيضًا . وهى إزاء تعدد الأدوار هذا تحس بأنها تسير فوق حبل مشدود بين أعمال البيت والعمل .

فكل من عـفت فى «كلمـا عـاد الربيع» لأقـبـال بركـة» (١٩٨٥) ، «سلوى» فى والإمضاء سلوى «لعائشة أبو النور» (١٩٨٥) ، و «رشيدة» فى «الحياة فى خطر «لوفيه خيرى» (١٩٨٣) . تجسد ملامحها الخارجية المتمردة الرافضة ، وملامحها الداخلية التى تهفو إلى التغيير والترحال مظاهر عديدة من أوجه اغتراب المرأة المعاصرة فى عدم فعاليتها ، وفى غربتها الذاتية ، فكل منهن تعى انفصال صورتها وعدم تحققها فى الواقع ، وفى الوقت نفسه تعجز عن تغيير هذا الواقع ، مقابل هذا شعورها بعدم القدرة على التكيف الداخلى مع هذا الواقع .

«فعفت» فى «كلما عاد الربيع» «لإقبال بركة» فتاة مثقفة ، متعلمة ، قضت سنوات وسنوات فى التحصيل العلمى ، لكنها لاحظت أن المجتمع مازال يقيمها من حيث هى امرأة أهم ما فيها «شكلها ، وأن تكون بيضاء .. ممتلئة .. ذات صدر وأرداف»(٢١) حتى بعد أن تزوجت ، وأنشغلت بعملها ، وأنهمكت فى تربية أولادها ، ولم تلحظ التغيير الذى طرأ على بشرتها «فوجئت بأن زوجها يهرب مع أخرى ، ويبعث لها ورقة الطلاق على الشركة (محل عملها) ؟ وهذه المرأة الأخرى كانت أكثر جمالاً ..» وعفت رغم علمها وتفوقها وعملها تكتشف فجأة ، أنها مازالت تقيم من حيث هى جسد أو سلعة .

وتشعر «عفت» بأنها لا تستطيع الاستمرار بل أن صورتها أصبحت «صورة امرأة منكسرة مهزومة ضاع منها كل شىء»(٢٢) .

فالمجتمع هنا يحل محل القدر ، ويحدد نهاية عفت بنهاية احتياج الرجل لها ، بل إن المجتمع يحل محل القدر فيرجعها قسراً إلى دورها التقليدى المقتصر على الأمومة والجنس ، دور التابعة لهوية الآخر ، حيث تقول المرأة : «أنا موجودة لأن شخصاً آخر حقيقياً يريدنى ، فإذا فقد الآخر رغبته أو احتياجه لى أصبحت لا شىء ، أفتقد حتى هوية التبعية للآخر» . ولهذا أحست عفت رغم كل استقلالها وثقافتها .. أنها بالطلاق ضاع منها كل شىء ؟

فصورة الذات لديها كانت لابد أن تتأثر بالتخطيط الاجتماعى للمرأة . فنظرة المجتمع للمرأة – رغم كل ما حققته – لم تتحرر بعد . فالمجتمع هنا سواء أكان مجتمعاً إقطاعياً أم شبه رأسمالى يصر على أن يعتبر المرأة مجرد سلعة وليست

شخصاً ، يصر على استمرار دورها التقليدى فى الأمومة والجنس فقط . ولكن عفت بصفتها امرأة عاملة ومثقفة تدرك فى داخلها أنها شخص وليست سلعة ، ولكن المجتمع يؤكد لها عكس هذا ، وبدون وعى من عفت تتأثر صورة الذات لديها بهذا التخطيط الذى يناقض صورتها عن ذاتها . ولهذا فليس من الغريب أن تفقد عفت توازنها لتسقط فى ردة سحيقة أرادها لها المجتمع . ويفقد العمل - لذلك - هويته وقيمته لديها فتنشغل عنه أو تتركه لترتد إلى صورتها التقليدية والتى حددها التخطيط الاجتماعى لتدور مرة ثانية فى فلك الرجل والذى فى حالة افتقاده تفقد هويتها للآخر فتصبح لا شىء . ولذا فهى لابد أن تجذب الرجل ، وإذا لم تستطع فهى لا تساوى شيئًا .

ولذا فالمرأة المعاصرة تعيش فى واقعها مشاعر وأحاسيس ذاتية قلقة ورغبة داخلية فى التجاوز والانتقال من خلال رغبتها العارمة فى السفر والترحال ، والسفر فى حد ذاته يحمل بين طياته رغبة فى التحول .. فى تغيير الواقع .. بالمعنى الزمانى والمكانى والحضارى .

فـ «سلوى» فى والإمضاء سلوى «لعائشة أبو النور» تحس بأن «داخلها منقسم على ذاته .. جزء يهفو للاستقرار .. والجزء الآخر يجنح نحو الحرية والاستقلال .. وارتياد المجهول .. واكتشاف الصعب»[٢٣] . ولذا فهى تترك خطيبها وترحل ، لكى تلبى النداء الداخلى الذى ألح على «رشيدة بهجت» فى رواية «الحياة فى خطر» «منذ أن كانت طفلة تتلقى دروسها ... ألح عليها أن تعالى إلينا .. هذه مدينة لا يشعر فيها الإنسان بالغربة .. فيها يشعر الإنسان أنه لم يبرح بلده.. «كلمات كثيرة ظلت رشيدة تسمعها .. أعواما طويلة حتى أصبحت رؤية المدينة تشكل رغبة محمومة لديها .. حتى جاء ذلك الحلم الذى تحولت فيه هذه الرغبة إلى حلم مؤرق»[٢٤] .

وتصبح مشكلة كل من «سلوى» و «رشيدة» بهجت «مشكلة ترتبط بقيمة وجود كل منهما ولقد أحست كلتاهما أزمة وجودها كاملة ، ولذلك كان اختيار سلوى «تحضير رسالة دكتوراه فى الخارج والتخلى عن خطيبها ، وكما عللت رشيدة لنفسها بأنها فى رحلة نسيان لمشكلتها الخاصة إلا أنها كانت رغبة قديمة منذ أن كانت طفلة ،ولهذا فهى تسافر على نفقتها الخاصة .

ولذا تأتى حركة كل منهما واتجاهها نحو السفر وفوق إحساس داخلى بالرغبة فى تجاوز الواقع بالسفر .

وكما كان النداء الداخلى لدى «سلوى» «ورشيدة» بهجت «واقعًا قويًا نابعًا من رغبة قوية فى التحليق بعيداً عن واقعها المحدود إلى واقع نفسى أرحب .. فيه تجاوز الواقع المصرى إلى واقع ومنطقة أرحب ، ولكن هذا قد يكون هو الحل الوحيد عند أمينة فى «لا تسرق الأحلام» لزينب صادق . فهى تقرر السفر لمجرد «أنها عاجزة عن الحياة فى بلدها التى تحبها لذلك قررت السفر تماماً كالذى يقرر الإنتحار بسبب حبه الشديد للحياة وعجزه عن أن يحياها»(٢٥) . ويصبح إحساس العجز والغربة بمثابة رغبة عارمة فى السفر .. فى التجاوز .. فى التحول من القديم إلى الجديد بالمعنى المكانى والزمانى والحضارى .

ولكن «سلوى» قبلت الغربة وعدم الزواج تحقيقًا لرغبة غامضة ، كذلك «رشيدة» تصر على الرحلة على نفقتها الخاصة رغم ذهابها للعمل كصحفية .

ورغم ذلك فكل من «أمينة» ، «سلوى» ، «رشيدة» تعد بطلة تراجيدية حيث تعيش أزمتها الحضارية داخل وجودها الذاتى مغتربة ، وتصبح أزمة كل منهن أزمة روح متحضر ومتطلع إلى حياة أفضل . والواضح أنه ما كان يمكن للواقع البيئى المصرى أن يحتوى عذابات كل منهن ، «فرشيدة بهجت» تحس أن مفهوم الخطر لديها مختلف عن مفهومه عند الآخرين .. فهو إن كان «عندهم هو الغزو .. هو السطو .. فمفهومه عندى هو المقاومة»(٢٦) وتصر سلوى على الرحلة وتعرب أنها غير قادرة على تحمل الواقع فداخلها يجنح نحو الحرية والاستقلال وارتياد المجهول واكتشاف الصعب»(٢٧) .

وتتعدد أوجه الاغتراب فى روايات «نوال السعداوى» ، فيتجاور الإحساس بخلو الحياة من المعنى – كوجه من أوجه الاغتراب – مع الإحساس بعدم القدرة على الفعالية ، أو العجز عند ضبط الأحداث وتوجيهها .

فكل من «فؤاده» فى «الغائب» (١٩٦٨) ، و«بهية شاهين» فى امرأتان فى امرأة» (١٩٧٤) تحس بعدم القدرة على استيعاب قبح الواقع ، وعدم القدرة على التوافق معه ، أو تغييره ؟.

كما يكشف إحساس فؤاده «بأنها لا شيء ، وازدواجية شخصية «بهية شاهين» وانشطارها ، عن وجه آخر من أوجه الاغتراب ، وهو «الغربة الذاتية» حيث تعى كل منهما الانفصال بين ذاتها المتوقعة (المثالية) وبين صورتها المتحققة في الواقع (الواقعية) .

فلقد خرجت فؤادة – في رواية «الغائب» «لنوال السعداوى» – دون استئذان تتسكع في الشارع بغير هدف «ووضعت يدها في جيب المعطف وراحت تلعب بأصابعها في داخل ثقوب البطانة الحريرية كأنها تبحث عن شيء ما هام داخل نفسها ، واكتشفت فجأة أن ليس لنفسها شيء هام»(٢٨) .. فقد تخرجت من كلية العلوم وأشتغلت في إحدى الوزارات .. بقسم الأبحاث الكيميائية والحيوية . لكنها لا تحس توافقًا أو حبًا مع هذا العمل بل مع كل من يحيط بها من زملاء أو جيران ، فنفاق الموظفين معها ، أزمة اجتماعية وأخلاقية من أزمات عديدة تواجهها كل لحظة وتقلقها ، وتجعلها تفقد في كل لحظة منها آدميتها وتفقد معها رغبتها في هذا العمل الذى لا تحس معه بالقيمة بل.. «إن موتها كله وغيابها بلحمها ودمها عن العالم لن يحدث شيئًا، فما قيمة غيابها يومًا عن الوزارة ؟... فراغ سطر واحد من دفتر الحضور والانصراف(٢٩) .

وتكشف «فؤادة» – هنا – بضياعها ووحدتها وحزنها عن كم الاغتراب الذى تعانيه فإحساسها بأنها لا شيء وأن تلك الحياة لم تعد تتصف بالكرامة الذاتية ويعنى هذا الإحساس الخروج الاضطرارى عن الجوهر الإنسانى . ومن ثم تفقد مقاومتها بصورة تدريجية لتقف في مأزق حرج ، أغلقت فيه جميع المنافذ ، فكل مكان «أصبح كالمعمل مصيدة للعجز والصمت والصفير . البيت والوزارة والتليفون والشارع . كل شيء أصبح متشابها»(٣٠) . وهى تهرب من التشابه هربها من الموت .

كما تعلن «بهية شاهين» في امرأتان في امرأة «لنوال السعداوى» عن كل مظاهر الاغتراب برفضها لنفسها وأسرتها – فهى ترفض أن تكون بهية شاهين الطالبة المجددة حسنة السير والسلوك ، ترفض أن تكون ابنة أبيها وأمها «ترفض المناخ العام من الناس الذين يحيطونها فترتدى البنطلون لتعلن عن تفردها وعن اختلافها عن باقى القطيع .

وتبدو فكرة الرفض هذه نوعًا من التحدى للنظام الاجتماعى الممثل فى العلاقة بالأب «وتنشطر عن نفسها بوجهين ، وجه خاضع ممتثل ، ووجه خفى متمرد يذهب فى تمرده وعنقه وتحديه إلى تدمير الذات . حيث تنفصل عن الأسرة ، وتلجأ إلى سليم فى علاقة «امتزاج نرجسى» تفقد فيه التمايز بحيث تعود إلى مرحلة اللاتمايز والاختلاط الكامل .. كإطار من التمرد على المشروعية السائدة»[٣١] .

ولعل عنوان الرواية «امرأتان فى امرأة» يؤكد ذلك الانشطار والاغتراب لكلتا الصورتين بعضهما لبعض ، الصورة الاستسلامية «لبهية شاهين» والتى تبدو فى انصياعها لأوامر أبيها بالزواج من رجل تكرهه ، وفى التحاقها بكلية الطب ، والصورة الثورية (المتمردة) وهى تلك الصورة الرافضة للأنوثة التقليدية .. «فالتردد هنا واضح ولذا فالرواية تبحث فى شخصية المرأة الشرقية من ناحية نفسية»[٣٢] .

وتشيع «العزلة» – كأحد أوجه الاغتراب – فى أعمال زينب صادق «فرواية» يوم بعد يوم» تبدأ مع إحساس «أميرة» الحاد بالوحدة «أننى وحيدة» .. وحيدة وسطهم .. وحيدة مع نفسى «وحيدة بكل ما تحمله هذه الكلمة من سخافة وكبرياء»[٣٣] . «لا أدرى لماذا أصر والدى على طفل ثان .. لماذا أنجبانى فى وقت لا يصح أن ينجبا فيه طفلاً .. أخى يكبرنى بسبع سنوات .. يخيل إلى كلما أراه .. أننى التقى مع غريب لابد أن أمضى فترة حتى أشعر بقربة لى . لكنه يبتعد قبل أن أمر بهذه الفترة»[٣٤] .

وتعيش أمينة فى «لا تسرق الأحلام» الإحساس نفسه «إنها تشعر أن جدران البيت تطبق على أنفاسها لدرجة الذعق والموت .. لا تشعر بالأمان معها .. وأحيانًا تحلم أو تتخيل أن السقف وقع فوق رأسها .. إنها لا تشعر بالانتماء إلى هذا المكان»[٣٥] .

وهربا من الوحدة والاغتراب تقرر أمينة السفر فقد أحست أنها «عاجزة عن الحياة فى بلدها التى تحبها لذلك قررت السفر»[٣٦] ورغم أن السفر يمثل الرغبة الحقيقية فى التغيير إلا أنه هو الآخر غربة تكشف عن مقولة الخوف الوجودى ، إذ تجعلنا باستمرار بعيدين عن انتمائنا ، ومحرومين من جميع متكآتنا ، ومنزوعة منا جميع أقنعتنا ، فإنما نكون بكليتنا على سطح نفوسنا ، ولذا فهى تجد نفسها هناك

تعيش غربتين : غربة مادية والأخرى روحية فهى تقع - هناك - فريسة للصراع الداخلى والذى يؤثر بطريقة مباشرة على قدرتها على العمل ، حيث تعجز إزاء هذه الوسط الجديد عن التكيف . لكنها رغم كل المعاناة التى قابلتها هناك لا تقرر العودة إلا حينما أخبرها رئيسها المباشر ، بوجود برقية لها من مصر ترشحها لأن تكون مديرة لمصنع العرائس الذى سينشأ حديثًا ، وأبلغها أيضًا برغبة خطيبها فى العودة إليها ، وتعود أمينة إلى مصر ، وتقترن عودتها برغبة أكيدة فى تحقيق الذات من خلال الحب والعمل .

وتعايش «جيهان» فى «ولنظل إلى الأبد أصدقاء» «لإقبال بركة» (١٩٧١) - وجهين من أوجه الاغتراب ، ونظراً لعدم قدرتها على التغيير «عدم الفعالية» نجدها أيضًا تعيش غربة ذاتية «حيث تصر على تطبيق أفكارها المتحررة ، لكنها تفاجأ برفض المجتمع لها ، وتفاجأ بانتقاد من صديقها المخرج حين يقول لها : «اللى بتعمليه دة خطر عليك .. أنت مش عايشة فى أوربا ولا أمريكا ، أنت عايشة فى مجتمع له تقاليده وعاداته»[٣٧] .

ولذا فهى تحس بالحصر والصراع النفسى وتعيش غربتها ليس على المستوى الذاتى فحسب بل على المستوى المادى أيضًا ، فهى ترفض مجتمعًا يرفضها أيضًا ، وبهذا تفقد الروابط الأولية مع العالم - كما يطلق عليها «إيريك فروم» - وتفضل أن تعيش حياتها كفرد حر مستقل .. فى نفس الوقت الذى لم تقدم - لها - الظروف الاقتصادية والاجتماعية الإمكانيات الأولى لتحقيق ذاتها من خلال العمل المبدع والحب الحقيقى ولذا فمن الطبيعى أن هذه الهوة تجعل حريتها عبئًا لا يطاق ، فتصبح الحياة خالية من المعنى فتنشأ لديها ميكانيزمات قوية للهرب من هذه الحرية ولذا فهى تجد نفسها فى حالة نفسية تعيسة «فترتدى ملابسها ، وتقوم بجولة فى وسط المدينة ، تنتهى بها إلى المزيد من الإحساس بالوحدة والشقاء»[٣٨] .

فهى هنا - تحاول التغلب على عذاباتها الداخلية عن طريق السير مسافات طويلة منفردة ، ولا تجد الخلاص إلا فى التفانى فى العمل .

هكذا استطاعت الرواية النسائية أن ترسم لنا صورة عامة لاغتراب المرأة فى مصر فى ظل مرحلة التغيير الاجتماعى وكيف أصبحت وضعية المرأة فيه وضعية قلقة ،

حيث تتعرض لصراع شديد بين ما هو متوقع وما هو قد حققته ، ولذا فهى تتعرض إما للضياع ، أو التمرد والتمرد وحده يعزل المرأة عن روابطها الأولية ولا يمنحها انتماء جديداً ، لذا فهى تحاول هذا الواقع بطريقتين إما برفض هذا الواقع ، وإما بالسفر أو الترحال ورغبة السفر تعنى ضمنيًا الرغبة فى التحول أو التغيير من القديم إلى الجديد بالمعنى المكانى والزمانى والحضارى .

٣ - الازدواجية :

بينما تعانى المرأة عند سعاد زهير «فى اعترافات امرأة مسترجلة» (١٩٦١) من وجودها فى مجتمع انفصالى «يفصل بين الحب والجنس ؟» ، نجد سناء فى «الباب المفتوح» (١٩٦٠) تلخص مأساة وجودها فى مجتمع مزدوج الشخصية يفرق بين القول والفعل . كما تلخص مأساة جيلها حين تقول : «والله احنا مصيبتنا سودة .. أحنا ضايعين ، ولا أحنا فاهمين إذا كنا حريم ولا مش حريم ، إن كان الحب حرام ولا حلال، أهلنا بيقولوا حرام وراديو الحكومة بيغنى للحب .. بالذمة دا وضع ؟ بالذمة أحنا مش غلابة»[٣٩] ؟

ومثلما يعانى المجتمع من فجوة القول والفعل ، نجد هناك إشكالية يتعامل بها الرجل مع المرأة ، فبينما يتشدق عصام ، ورمزى «فى الباب المفتوح» (١٩٦٠) ، بحرية المرأة وبالآراء الثورية إلا أن ليلى تكتشف أن عصام على الرغم من غيرته الشديدة عليها كان على علاقة جنسية بالخادمة . وأيضًا دكتور «رمزى» رغم ثقافته وحصوله على درجة الدكتوراه يحاول السيطرة عليها وذلك بتحطيم شخصيتها .

ويأتى حسين «فى آخر ليالى الشتاء» لزينب صداق «(١٩٨١) بصورة الرجل المتحضر الذى يتحدث عن الحب والحرية والمساواة ولكن تبقى أفعاله تقليدية للغاية أيضا «نذير زميل» أمينة «فى» «لا تسرق الأحلام» لزينب صادق (١٩٧٨) يستغل صديقته الأوربية جسديا ويحب أمينة لأنها شرقية وليست أوربية . وفى «يوم بعد يوم» «لزينب صادق» (١٩٦٩) تعترف أمينة بازدواجية حياتها تقول : «وعشت حياتى .. عاطفتى وحبى لشخص... وصحبتى مع آخرين.. أظهر معهم وسط الناس ولا أظهر معه»[٤٠] .

وفى ، ولنظل إلى الأبد أصدقاء (١٩٧١) وفى « ليلى والمجهول » « لأقبال بركة » نجد « سالم » و « قيس » يعدان « جيهان » و « ليلى » بكل شيء من الحب إلى الزواج ولكن ما يقدمانه هو أضعف الإيمان من نقود وهدايا وترفض «أميرة» فى عاصفة فى قلب «لصوفى عبد الله» (١٩٦١) أن تعيش حياة مزدوجة فإما أن تكون الكترا "Electra"(٤١) مع زوجها الذى يكبرها سناً ، أو أن تكون «جوكاست» : مع حبيبها الذى يصغرها سناً «لكنها فى النهاية فضلت أن تكون «الكترا» على أن تكون جوكاست»(٤٢) ، فضلت العودة إلى زوجها على أن تلحق بحبيبها «فالحياة الثنائية» عند «أميرة» لا تصوغ شخصية مزدوجة لها ، وإنما هى ترجمة فنية للفراغ النفسى والزمانى الذى تشتمل عليه حياتها البرجوازية(٤٣) وتقول لنفسها بعد الاختيار : الازدواج أمر غير ممكن لإنسانة مثلى يجب أن تُسقط حياتى هذه اللحظة الغريبة»(٤٤) .

وتدين «بهية شاهين» فى امرأتان فى امرأة «لنوال السعداوى» – مجتمعها الازدواجى بشخصيتها المزدوجة أيضاً ، فرغم كل ما تملكه من ذكاء وأصالة ورغبة حقيقية فى الكشف عن الوجه الأفضل للمجتمع ، تأتى شخصيتها المريضة نتاجاً لمجتمع مريض أيضاً ، فتأتى شخصيتها «امرأتان فى امرأة» أو شخصيتين فى شخصيته وهناك صراع فى نفسها بين هذين الشقين ، الشق الثورى ، والآخر الاستسلامى فالتردد ملحوظ فى تصرفاتها فرغم أنها ثورية ورافضة لقيود ولأوضاع اجتماعية كثيرة نجدها عندما أجبرها أهلها على الزواج تستسلم وتقبل الزواج ويظل الصراع باقياً بين شقى ذاتها : الشق الثورى ، والشق المستسلم ، ليعبر عن نفسية المرأة الشرقية فى شخص «بهية شاهين» وترى فؤادة» فى الغائب (١٩٦٨) «لنوال السعداوى» أن النجاح فى العمل والمجتمع مرتبط بمقدار ما ينافق الإنسان . ولذا تقرر «فردوس» – فى «امرأة عند نقطة الصفر» «لنوال السعداوى» – الخلاص من حياة الزيف والكذب والنفاق ولو بالقتل» فالصدق كالموت يحتاج إلى شجاعة هائلة(٤٥) . ورغم أن ثمن هذا الصدق يكون فادحاً للمرأة عند سعاد زهير «فى اعترافات امرأة مسترجلة» بضياع حياتها بأكملها إلا أنها تفضل أن تدفع هذا الثمن على أن تعيش حياة مزيفة .

ورغم أن المرأة فى الروايات السابقة نجحت فى ترجمة أحاسيسها إلى أفعال . لكن تبقى قدرة كل منهن على إحداث التغيير محدودة . فنظراً لوضع المرأة الضعيف

فى المجتمع المصرى ، فلا يستطعن إحداث مواجهة مع هذا المجتمع خوفًا من إجهاض بعض ما حققته بصفة شخصية . ورغم قدر معين من الحرية الشخصية ، يبقى عدم الاتساق أو التمزق بين واقع داخلى متغير وجمود خارجى يتهدده .

المرأة قبل الزواج وبعده :

تعانى ليلى – فى «ليلى والمجهول» (١٩٨٠) لإقبال بركة – من فقدان حريتها الذاتية والنظرة المسلطة عليها دائمًا ، والتى تلح عليها أن تتزوج» فلا أحد يتركها تقرر مصيرها بهدوء[٤٦] . وتهرب أمينة – فى رواية «لا تسرق الأحلام» (١٩٧٨) «لزينب صادق» – إلى مكان فى قطر آخر كى تهرب من تلك الأسئلة المتطفلة .. عن موعد زواجها ومتى .. ولماذا .. وأين ... وتبقى تلك النظرة المختلفة للمرأة والتى تصر على أنها مجرد سلعة وليست شخصًا ، وأن المرأة التى لا تستطيع أن تجذب رجلا لا تساوى شيئًا ، فرغم أن ليلى خرجت التعليم ثم للعمل إلا أنها رغم ثقافتها يبقى لدى أسرتها شىء مهم تقول عنه «المهم أن أعود لهم فى نهاية المطاف وأنا وأنا متشبثه بذراع زوج محترم .. وهم لا يسمحون لى بأن أنسى هذه المهمة التى خلقت من أجلها»[٤٧] .

وتحت هذا الإلحاح تتزوج بطلة مسافر فى دمى (١٩٨٣) «لعائشة أبو النور» ، لكنها تكتشف بعد الزواج أن حياتها خالية من الحب . وتكتشف أن «شكل الزواج كإطار اجتماعى هو الأساس .. والحب كإحساس إنسانى هو الهامش»[٤٨] . ولذا تطلب الطلاق .

كما ترفض فردوس «امرأة عند نقطة الصفر» نوال السعداوى (١٩٧٥) الأقدام على الزواج لأنها اكتشفت أن «أرخص النساء ثمنا هن الزوجات»[٤٩] ، بل وتصر الطبيبة – فى مذكرات طبيبة (١٩٦١) – على تمزيق قسيمة أو عقد زواج ، فعقد الزواج فى نظرها «ليس إلا عقد تمليك ، تفقد فيه المرأة ملكيتها لنفسها ، وتسلمها للزوج ، فالكلمات المكتوبة فى هذا العقد «تشبه الكلمات التى تكتب فى عقود إيجار الشقق والدكاكين وقطع الأرض الزراعية»[٥٠] .

ومع إصرار المرأة – عند «سعاد زهير» في «اعترافات امرأة مسترجلة» (١٩٦١) – على الطلاق تحصل عليه ، لكنها تفاجأ بتلك «اللعنة التى تلاحق المرأة المطلقة ، لعنة لا ينفع دفعها ، أن تكون شريفة .. فإنه يكفى أن تكون حاملة للقب مطلقة ، لتصبح فى نظرة الرجال ، امرأة سهلة ، امرأة يائسة .. إلى آخر هذه المعانى ، التى تؤهلها للدور الذى يختارونه لها .. دور عشيقة بلا مشاكل .. بلا التزامات»[٥١] .

ولهذا السبب نفسه كانت تخاف «مها» – فى رواية الزوجة الهاربة (١٩٧٠) – «لجيلان حمزة» – خوفًا جنونيًا من الطلاق حين يعرضه عليها زوجها الثانى نتيجة لإحساسه بعدم سعادتها معه ، لكن هذا العرض فجر «شحنات وشحنات من الرعب» داخلها .. فأصبحت خائفة من كل شىء .. تقوم أكثر من مرة لتضع الأصباغ على وجهها .. ولكن هذا الرعب الذى بدا بداخلها ظل باقيًا . ولهذا تدرك «هند الدالى» فى جريمة لم ترتكب (١٩٧٦) «أن المرأة رغمًا عما حصلت عليه من حقوق وما يسمى بالمساواة لم تحقق الكثير .. الكثير جدًا»[٥٢] .

هوامش قضايا المرأة اجتماعيًا

(١) د : فرج أحمد فرج : علم النفس وقضايا المرأة ، والمجلة الاجتماعية القومية ، مجلة ١٢ ، عدد ٢ ، ٣ القاهرة ١٩٧٥ ، ص ١٤٢ .

(٢) د : فهيمة شرف الدين : مشكلة امرأة أم مشكلة رجل جدلية القهر «مجلة الوحدة ، عدد ٩ ، باريس عام ١٩٨٥ ، المجلس القومي للثقافة العربية ، ص ٨١ .

(٣) د : فرج أحمد فرج : علم النفس وقضايا المرأة ، ص ١٤٢ .

(٤) د : عزيز حنا : الركائز السيكولوجية للمرأة العاملة ، المجلة الاجتماعية القومية ، مجلة ١٤ ، عدد ١ ، ٣ ، القاهرة ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية .

(٥) Elaine Showalter, wrting and sexual difference, edited by Elizabth Abel, p. 27 .

(٦) انظر : نفسه .

(٧) موقف علم الاجتماع في قضايا المرأة ، مجلة الوحدة ،ص ٥٧ .

(٨) فاطمة أحمد إبراهيم : «المنظمات النسائية العربية كمجموعات ضغط سياسية التحديات التي تواجهها «ورقة مقدمة إلى المؤتمر الدولي للتحديات التي تواجه المرأة العربية ، سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ٤ .

(٩) د : فرج أحمد فرج : علم النفس وقضايا المرأة .

(١٠) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة .

(١١) هدى جاد : جريمة لم ترتكب ، ص ٥٣ .

(١٢) د : لطيفة الزيات : الباب المفتوح ، ص ٢١٠ .

(١٣) عائشة أبو النور : مسافر في دمي ، ص ٤٤ .

(١٤) إقبال بركة : ليلى والمجهول ، ص ١٧ .

(١٥) جورج طرابيشي : واقع المرأة العربية ، مجلة الوحدة ، ص ٩١ .

(١٦) نفسه : ص ٩٣ .

(١٧) د : لطيفة الزيات : الباب المفتوح ، ص ٢١ .

(١٨) نوال السعداوي : مذكرات طبيبة ، ص ٥ ، ص ٦ ، ص ٨ .

(١٩) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ، ص ٢٠ .

(٢٠) انظر تعريف أوجه الاغتراب الأربعة : عدم الفعالية ، العزلة ، الغربة الذاتية ، الخلو من المعنى : سامية حسن الساعاتي : اغتراب المرأة في علم الاجتماع المعاصر ، المجلة الاجتماعية القومية ، مجلد ١٤ ، عدد ١ ن ٣ ، القاهرة ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية (١٩٧٥) .

(٢١) إقبال بركة : كلما عاد الربيع ، ص ٩٣ .

(٢٢) نفسه : ص ٣٧ .
(٢٣) عائشة أبو النور : والإمضاء سلوى ، ص ١٢٦ .
(٢٤) وفيه خيرى : الحياة فى خطر ، ص ٢١ ، ٢٢ .
(٢٥) زينب صادق : لا تسرق الأحلام ، ص ١٨ .
(٢٦) وفيه خيرى : الحياة فى خطر ، ص ٢٧ .
(٢٧) عائشة أبو النور : والإمضاء سلوى ١٢٦ .
(٢٨) نوال السعداوى : الغائب ص ١٧ .
(٢٩) نفسه ص ٣٨ .
(٣٠) نفسه ص ١٠٧ .
(٣١) د . سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى ، ص ١٥١ .
(٣٢) نوال السعداوى : «تحرير المرأة الاقتصادى مدخل لتحررها الشامل» جريدة الهدف ، الخميس ، ١٤/٢/١٩٨٠م .
(٣٣) زينب صادق : يوم بعد يوم ، ص ٨ .
(٣٤) نفسه ص ٢٩ .
(٣٥) زينب صادق : لا تسرق الأحلام ، ص ٨ .
(٣٦) نفسه ص ١٨ .
(٣٧) إقبال بركة : ولنظل إلى الأبد أصدقاء ، ص ٤٣ .
(٣٨) نفسه ص ٤٦ .
(٣٩) د . لطيفة الزيات : الباب المفتوح .
(٤٠) زينب صادق : يوم بعد يوم ، ص ٥٣ .
(٤١) تعريف الكترا - حب الابنة الزائد لوالدها .
(٤٢) يوسف الشارونى : نماذج من الرواية ، ص ١٣٧ .
(٤٣) شكرى غالى : أزمة الجنس فى الرواية العربية ، ص ٣٠٧ .
(٤٤) صوفى عبد الله : عاصفة فى قلب ، ص ١٧١ .
(٤٥) نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر ، ص ١١٣ .
(٤٦) إقبال بركة : ليلى والمجهول ، ص ٧٠ .
(٤٧) نفسه ص ٤٠ .
(٤٨) عائشة أبو النور : مسافر فى دمى ، ص ٦٥ .
(٤٩) نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر ، ص ١٠١ .
(٥٠) نوال السعداوى : مذكرات طبيبة ، ص ٦٦ .
(٥١) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ، ص ٨٨ .
(٥٢) هدى جاد : جريمة لم ترتكب ، ص ٥٣ .

الفصل الرابع

قضايا المرأة نفسيًا

مدخل :

يعرض الدكتور محمد سعيد فرح مفهوم الشخصية عند «تالكوت بارسونز» والذى يراها بأنها نسق نفسى لا ينعزل عن البناء الاجتماعى والثقافى ، ولا تدرك إلا فى مواقف التفاعل ، وتتداخل مكونات البناء الاجتماعى والثقافى فى تشكيل عناصر الشخصية[1] فهو هنا يرفض الاتجاه النفسى الفرويدى الذى يعلى من قيمة الفرد ، كما يرفض الأنظمة الاجتماعية التى تعطى المجتمع حق القهر والإلزام شأن النظرية الاجتماعية الدروكيمية .

«فالمجتمع – إذن – لا يمتص الفرد كليًا كما يرى الاجتماعيون ، كما أن الفرد ليس هو الوحدة الأساسية للدراسة كما يرى رجال علم النفس»[1] .

فكل فرد – إذن – له واقعه النفسى الخاص به والذى لا ينعزل فى الوقت نفسه عن الواقع الاجتماعى العام . ولهذا «يتباين الفرد من مجتمع لآخر، ومن طبقة لأخرى ، ويفسر هذا التباين فى بنية الشخصية نتيجة لاختلاف التكوين البيولوجى للفرد من جهة ، واختلاف أساليب التنشئة الاجتماعية ، والتجارب الاجتماعية فى الموقف وكذلك اختلاف مفهوم الثقافة»[2] .

وتلعب عملية التنشئة الاجتماعية هذه والتى هى فى الغالب تخضع للقوالب الثقافية السائدة والمعايير الاجتماعية والقيم السلوكية – دورًا هامًا – خاصة فى المجتمعات الأبوية – فى تشكيل شخصية أنثوية مغايرة تمامًا للشخصية الرجولية «فدراسات التحليل النفسى تشير بأنه حين يشجع الذكور على نمو الشخصية

الاستقلالية نجد الشخصية النسائية تعتمد لدرجة كبيرة على وجود الآخرين والارتباط الوجدانى بهم وعليه تقل امكانياتها الاستقلالية»[٣] .

وتمارس تلك القوالب والمعايير الاجتماعية تأثيرها وضغطها بشكل مباشر وغير مباشر على المرأة ، وتصبح عقبة فى طريق نموها إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الضغوط الاجتماعية الطبيعية الخاصة بالزواج والانجاب والتى تمنع - أثناءها - العالم الخارجى ، ولذا يصبح «*العالم الداخلى* (للمرأة) قارة متسعة قد نحتاج فى فهمها إلى بعض أدوات التحليل النفسى[٤] ويصبح التركيز الداخلى وليس التفاعل مع العالم الخارجى هو الوسيلة الأساسية للنضج النسائى»[٤] .

وهكذا تصطدم حرية المرأة - عادة - بعقبات عديدة تحول بينها وبين تحقيق أهدافها ، لذا فإنها كثيراً ما تضطر لأن تجتر ذاتها لكى تحيا داخليًا بينها وبين نفسها، وتصبح عملية الكتابة بالنسبة لها «تفجيرا للمكبوت والمخفى ... المتراكم عبر الزمن لتعلنه فى حوارها مع الرجل»[٥] .

ويصبح الشكل الرسائلى الذى يوجه خطاب المرأة المباشر إلى الرجل وبضمير المتكلم غالبًا ، وسيلة من الوسائل التى تتخذها المرأة فى الكتابة «لحل تناقضاتها مع الرجل أو الأم أو المجتمع بشكل عام ... فهى ترمى فى الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته ، ومع ذلك تبقى كتابتها بعيدة كل البعد عن رغبتها العارمة فى الإحاطة باللغة الضرورية لصياغة رغبتها فى الكتابة لمحاولة الرد على القهر الوجودى العام الذى تمارسه عليها العلاقات الاجتماعية والاخلاقية والنفسية»[٥] .

وفى الرواية النسائية هنا يصبح المحور هو الذات ، و«تصبح الرواية بأكملها بؤرة أحاسيس... تستمد جماليتها فى المقام الأول من غنى العواطف وزخم الأحاسيس»[٦] ، ذلك «أن المرأة تعيش نفيًا وجوديًا خاصًا . وحين تعبر عن وجودها المنفى من خلال الرموز والكتابة ، تنتج كتابة جذرية . والمعلوم أن كتابة النفى والإقصاء والحظر والسجن هى أشد الكتابات عنفًا وتوتراً»[٧] .

ولذا تأتى الرواية النسائية متميزة بخصائص شكلية تقربها من فن الاعترافات أو الترجمة الذاتية ، وخصائص موضوعية - كاقتصارها على التعبير عن المشكلات الشخصية والذاتية فقط - فى معظم الأحيان .

ويصبح أصطدام المرأة بالقيود الاجتماعية ، وعلاقتها المتوترة بالرجل تجربة تطرح معانى جديدة لقضايا عديدة مثل علاقة الذات بالمجتمع ، الموت ، الحب ... وغير ذلك من قضايا يطرحها الواقع النفسى أو الذاتى الخاص بالمرأة ، والواقع المادى الناتج من احتكاك المرأة بالقيد وتعاملها معه .. وتقترب تلك القضايا من عالم المرأة الداخلى ، مما يعطى تلك الكتابات نوعًا من العمق والخصوصية الفردية .

فالواقع الاجتماعى يمثل أصلاً وجذرًا لقضايا المرأة النفسية ، فرغما عن أن كل فرد له واقعه النفسى الخاص به ، إلا أن هذا الواقع النفسى لا يمكن عزله عن الواقع الاجتماعى ، فاصطدام المرأة – على سبيل المثال – بقيود المجتمع ، وعلاقاته ، يطرح العديد من القضايا النفسية ، إلى جانب القضايا الذاتية المتوالدة من التكوين النفسى الخاص بكل امرأة على حده !!

وبالرغم ، من دراسة علاقات الجنسين الاجتماعية ، إلا أنه يجب ألا تطغى دراسات هذه العلاقات على الجوانب الأخرى لتجربة المرأة الشخصية كشىء قائم بذاته ، بمعنى أن علاقات النساء بعضهن ببعض والتى هى أساسية فى تحديد وتشكيل عالمهن ، يجب أن تحوز على اهتمام منفصل .

«يقترح بعض منظرى علم النفس التحليلى ، أن هناك بعض الاحتياجات الإنسانية ، التى تمثل الأدوار الاجتماعية للرجال والنساء لها ردود فعل منظمة ، مثل : «الخوف من الانعزال والحاجة إلى الروابط الاجتماعية ، حب الأم وكرهنا لها وحب النساء (كجنس) ، والرغبة فى الجسد فى الجسد واحتقارنا له ، وأخيرًا وليس آخرًا رغبة الفرد فى الانفراد والاستقلال» هذه الاحتياجات أساسية لأفراد الجنسين ، حتى لو اختلفت وسائل التعبير عنها والتعامل»[(٨)] .

وهذا الفصل لا يناقش تأثير الواقع الاجتماعى على القضايا النفسية والذاتية للمرأة فقط ، بل يناقش أيضًا تقييم هذه الأوضاع الاجتماعية على خدمة هذه الاحتياجات الإنسانية التى تشعر بها المرأة . كعضو فى الجنس البشرى .

فالمجتمع الذى لا يساوى بين الابنة والابن ، يوقع المرأة فى سلسلة من التعقيدات النفسية ، ويخلق منها شخصية مغايرة لشخصية الرجل ، وهربًا من إحساس المرأة

بالدونية ، نجدها تندفع – بكليتها – إلى حلم أو أسطورة التفرد ، وقد يزداد إحساسها بذاتيتها وفرديتها ، فتهرب من التمثل بالجماعة ، ويتسبب هذا فى تغريب المرأة وفصلها عن روابطها ، وهنا تبدأ فى الدوران حول ذاتها ، فتتناوشها رغبة العودة إلى الرحم ، أو رغبة الاتحاد بالطبيعة ، أو رغبة الانضمام إلى الجماعة ، كنوع من محاولة التواصل – من جديد– بالروابط الأولية ، لتحقيق التوازن ، ووسيلة للخلاص من مأزق العزلة ، والاغتراب .

١ - خوف القطيع :

الإحساس الغالب ، الإحساس الطاغى عند «نوال السعداوى» فى «امرأتان فى امرأة (١٩٧٤) فى «امرأة عند نقطة الصفر (١٩٧٥) ، فى موت الرجل الوحيد على الأرض (١٩٧٩) ، فى «الغالب (١٩٦٨) ، فى الخيط (١٩٧٢) هو خوف القطيع ، فبهية شاهين يقض مضجعها هاجس واحد لا يتحول ولا يتبدل : خوفها من أن تكون واحدة من عداد القطيع . وفردوس فى «امرأة عند نقطة الصفر» تحس أنها «ليست كالنساء فما يشغلهن وما يهمهن لا يهمها»[٩] ، وتأتى صورة العمة زكية الفلاحة فى «موت الرجل الوحيد على الأرض» شخصية بعيدة كل البعد عن الصورة الأنثوية التقليدية وتحس فؤادة خليل سالم فى «الغالب» أنها «ليست واحدة من ملايين ، إن فى أعماقها شيئًا يؤكد أنها ليست واحدة من ملايين»[١٠] .

وكل ما تنشده «دولت» فى «الخيط» فى أسلوبها فى الكتابة أن «تصنع كلمات خاصة بها وحدها كى تصنع «دون الناس لغة أخرى ، وأحزانًا أخرى ، وأفراحًا أخرى»[١١] .

جملة واحدة تتكرر فى امرأتان فى امرأة «جملة تقول عنها» بهية شاهين «إنها بها تدرك المعنى الحقيقى للموت ، جملة تقولها عن الناس ، عن الآخرين ، عن قطيع الآخرين «وجوههم كلها متشابهة ، وحركاتهم متشابهة ، وأصواتهم متشابهة ، وعيونهم حين تنظر إليها لا تراها ، وأحست أنها تغرق فى بحر دون أن يراها أحد ، ودون أن يميزها أحد ، وأن وجهها أصبح كوجه زميلاتها لا فرق بين بهية أو عليه أو سعاد»[١٢] .

فالموت يصبح له معنى جديداً عند نوال السعداوى ، «فالقطيع يكون حيث يكون التشابه ، وحيث يكون التشابه يكون الموت ويكون اللاوجود ، وبهية شاهين ، فى هربها من التشابه المميت ، وهى تتفنن فى اختراع أسماء التحقير والهجاء للقطيع : النمل ، الزواحف ، الدود ، أسراب البط ، كلها أسماء حيوانية لأن البشر فى قماءتهم القطيعية حيوانات . القطيعية إذن قوة تحويل هائلة من الحالة البشرية إلى الحالة الحيوانية»(١٣) .

فالقطيعية حالة قلب ، حالة اللاحقيقية : «كل شىء فيهم ومن حولهم غير حقيقى إذا انفرجت شفاههم وظهرت أسنانهم لا تعرف إذا ما كانوا يبتسمون أم يكشرون ... ويصبح كل شىء فيهم مختلطًا ، والشىء ونقيضه يتماثلان فالابتسامة كالتكشيرة ، والتحية كالتهديد ، والحب كالكراهية . وتتشابه الحركات والملامح والمعانى إلى حد الشعور بالاختناق»(١٤) .

٢ - حلم التفرد :

فى عالم ينتمى فيه الإنسان أينما يتحرك ، وكيفما تحرك ، وكيفما تحرك إلى قطيع من القطعان تحاول كل من بهية شاهين «فى امرأتان فى امرأة» ، وفردوس فى «امرأة عند نقطة الصفر» والعمة زكية فى موت الرجل الوحيد على الأرض» ، ودولت فى «الخيط» - لنوال السعداوى - الخروج بعيداً عن هذه الدائرة عن طريق إحساس كل منهن بأنها ذات متفردة ، مختلفة ، فبهية شاهين ، الهاربة من التشابه هربها من الموت» ترفض أن تكون مسماة ، لأن فى تسميتها تحديداً لماهيتها . ومن يكن مسمى ، من تحديد ماهيته من الخارج ، يكن واحداً من القطيع لا أكثر ... أن تكون مسماة ، فهذا معناه أن تكون كالقطار الذى حددت له نقطة انطلاقه ونقطة وصوله ، والذى لا يملك من الذاتية سوى القدرة على التحرك بالاتجاه الذى رسم له ... وهى لم تكن تعرف ماذا تريده . كل ما كانت تعرفه أنها لا تريد أن تكون بهية شاهين ... ومن اللحظة التى أرادت أن تكون هى الـ «لا» لم يعد صعبًا التنبؤ بما ستكونه أو بما ستفعله إنها لن تكون ولن تفعل إلا كالقطار الذى يصر على أن يسير فى الاتجاه

المعاكس تمامًا للاتجاه المرسوم له سلفًا . وذلك هو إحباطها الكبير . فكما أن ذلك القطار لا يمكن اعتباره حرًا فى حركته المعاكسة ، كذلك فإن ردود فعلها لن تكون منطوية على ذرة من الأصالة ومن الذاتية ومن حركية الإرادة ما دامت مجرد ردود فعل معاكسة .. فالحرية فعل ، ولست رد فعل .. فبدون الفعل تبقى الحرية وهم الحرية ، ويبقى التفرد وهم تفرد ، ولعل استعمال تعبير «التفرد خاطىء هنا من الأساس : فمن ليس له هم غير أن يسلك بعكس سلوك الآخرين لا يدلل على تفرد وإنما فقط على شذوذ»(١٥) .

ولكن شتان بين ألا تكون كغيرك وبين إحساس أنك فوق غيرك ، فالأولى إذا كانت شذوذًا فإن الثانية تعد تمردًا وتعاليًا ، وهنا ينضاف إلى عقدة التفرد عقدة التفوق بل الغرور ، ولكن «بهية» ليست هذا ولا ذاك ، فهى تبحث بأى شكل عن ألا تكون كغيرها بأى وسيلة بالقتل أو بالموت أو حتى الفضيحة ، الفضيحة وحدها هى التى تنقذها «وتنتشلها من سديمية القطيع ، أو بالانتحار ، لأن الانتحار اختيار والاختيار تمييز : «رغبة جارفة وملحة فى أن تقتل جسدها بكامل وعيها وإرادتها . كانت تدرك أنها ليست جريمة ، وإنما الجريمة هى أن يقتل جسدها بغير إرادتها . إن الذى يجعل الموت مشروعًا هو أن يكون هدفه المحدد أن تكون اختياره ويكون اختيارها»(١٦) .

ويواجه «حسين عامر» «ليلى» فى رواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠) بخطيئة تفردها وذاتيتها ، يقول : «لقد انحبست فى الدائرة التى ينحبس فيها أغلب أفراد طبقتنا ، دائرة التوجس والركود ، دائرة الأصول ، نفس الأصول التى جعلت عصام يخونك .. وجعلت طبقتنا ، كطبقة ، تقف طويلاً موقف المفتوح من الحركة الوطنية ، ... وفى دائرة الأنا ، عشت تعيسة ، لأنك فى أعماقك تؤمنين بالتحرر ، بالانطلاق ، بالفناء فى المجموع ، بالحب ، بالحياة الخصبة المتجددة»(١٧) .

فتفرد «ليلى» عزلها عن المجموع ، وحصرها فى دائرة ضيقة ، فأصبحت ذاتا تعيسة . «عشت تعيسة لأن تيار الحياة فيك لم يمت ، بل بقى حيًا ، يصارع من أجل الانطلاق .. فلا تنجسى فى الدائرة الضيقة ، إنها ستضيق عليك حتى تخنقك أو تحولك إلى مخلوقة بليدة معدومة الحس والتفكير ..»(١٧) .

٣ - الحنين إلى الرحم :

إن تفرد «بهية شاهين» فى «امرأتان فى امرأة» لا يمــلك فى ذاته دليــل ذاته ، وما دام بحاجة إلى برهان من خارج ذاته ، سواء أخذ هذا البرهان ، شكل اختلاف اللبس أو المشية - التى كانت تتعمدها بهية» - أم شكل مزاولة فن الرسم ، أم شكل رغبة فى القتل ، أو الانتحار ، فلا يصعب علينا أن نتصور ، أن ذلك التفرد يشكل مصدراً دائماً للألم ، ولذا يصبح التفرد تعاسة» ليلى فى «الباب المفتوح» (١٩٦٠) وعبئاً ومغامرة ، وانفصالاً «لبهية شاهين» فى «امرأتان فى امرأة» ... وتجربة الانفصال هى دوما تجربة مؤلة .. وما دام الألم قرين كل انفصال . فسيظل يحلق أبداً فى الأجواء ، نداء العودة من جديد إلى الرحم ، والالتحام بجسد الأم ، وجسد الأم من الأرض ، مثلما حركة الرحم من حركة الكون ، قبل الانفصال ، كما قبل السقوط والطرد من الجنة ، كانت الغبطة الأبدية ، كان الهناء الطاغى المكتفى بذاته ، ومن هنا كانت الجاذبية الدائمة للرحم ، لجسد الأم والأرض والكون ..»[١٨] .

ففى الالتحام بالكون سعادة ، وخلاص ، ولذا يقول حسين «الليلى» فى الباب المفتوح (١٩٦٠) : «انطلقى ياحبيبتى ، صلى كيانك بالآخرين ، بالملايين من الآخرين ، بالأرض الطيبة أرضنا ، وبالشعب الطيب شعبنا وستجدين حباً ، أكبر منى ومنك ، حباً كبيراً.. حباً لا يستطيع أحد أن يسلبك إياه، حبا تجدين دائماً صداه يتردد فى الأذن ، وينعكس فى القلب ..»[١٩] .

وتصرح «عائشة أبو النور» فى «الإمضاء سلوى» (١٩٨٥) برغبتها الجارفة فى التوحد مع الطبيعة ، كثيراً ما تمنيت لو كنت حبة رمل .. قطرة ماء .. نسمة هواء .. أى شىء غير إنسان يصارع ويتألم»[٢٠] .

ولكن لحظة عودة «بهية شاهين» إلى رحم الأم ، قد مضت .. «إن الانفصال النهائى قد حدث فى لحظة مضت ، ولن تعود»[٢١] ، فمهما حاولت الأم شد «بهية» إليها بقوة ، فلن تفلح فى إعادة الالتحام الأبدى بين جسديهما ، وفى أن تجعل منهما شيئاً واحداً ، ولن يكون فى مستطاع الذرة إلا الاندفاع فى الكون الأكبر ، والذى يحل محل رحم الأم ، فقد ركل من بهية شاهين والذرة» هو الدوران فى الفلك الأبدى ، لا قدرة لهما على الخروج من الجاذبية ، ولا قوة لهما - أيضاً - على الذوبان فيه .

إن بهية شاهين إنسان محكوم عليه بالتفرد ، وهو حكم لا استئناف فيه ، وهى تدرك موطن خلاصها ، ولكن هذا الموطن غالى الثمن ؟ ، ثمنه الموت أو السجن ، لكنه الخلاص ؟ إنه تبنى قضايا المجموع.. قضايا الشعب.. إنه العمل والمقاومة السياسية .. وليكن .. ما يكون ! .

فالمرأة إذن فى روايات نوال السعداوى لها واقعها النفسى ومشكلاتها الذاتية الخاصة فكل من فردوس فى «امرأة عند نقطة الصفر» ، وبهية شاهين فى «امرأتان فى امرأة» ، والعمة «زكية فى موت الرجل الوحيد على الأرض» ، وفؤاده فى «الغائب» ، شخصية مريضة نفسياً بالعصاب[٢٢] (neuroses) . وهى بهذه النفسية الحساسة تنظر إلى الواقع الخارجى بكل ما يحتوى من زيف وغش وكذب ، من وصولية وانتهازية واستغلال نظرية رافضة .

«فؤادة» فى رواية «الغائب» تحس اكتئاباً ورغبة ملحة فى القىء ، وتصاب زكية «فى موت الرجل الوحيد على الأرض» بحالة هستيرية فتقيم زارا لتتنفس فيه كل مكبوتات الماضى والحاضر وهناك تصرخ صرخة بأعلى صوتها «صرخة مكبوتة ، مختزنة فى جسدها منذ ولدت ، منذ سمعت أباها يضرب أمها ، منذ ضربها عبد المنعم زوجها .. منذ حملت وولدت ونزفت ودفنت أولادها واحداً وراء الآخر .. صرخة طويلة ممتدة بامتداد عمرها»[٢٣] . «حتى بهية شاهين» فى «امرأتان فى امرأة» تقدم للعين الفاحصة جميع مظاهر العصاب فى مشيتها ، فى لبسها ، فى تمردها ورفضها لإسمها وإصرارها على أن تكون الـ «لا» .

ولهذا «يكون العصاب (neuroses) هو الثمن الذى تدفعه كل من «زكية» ، وفؤادة» و«بهية شاهين ، حيث تتداخل وتتشابك الوقائع المادية بما فيها من مشكلات مع الوقائع النفسية لتقدم لنا صورة ذات كيان نفسى محللة للواقع .

فشخصية كل من ذكية ، وبهية ، وفؤادة وغيرها من بطلات روايات نوال السعداوى تنكشف لنا رويداً رويداً ، ومن خلال منطقها الخاص ، فنرى أنفسنا أمام فتاة لها واقعها النفسى وواقعها الاجتماعى . فالكاتبة تحاول إقامة علاقة جدلية بين الواقعين ، تعكس تفاعلاً درامياً بين الأحداث النفسية والمادية .

«فالرواية عند نوال السعداوى بناء نفسى قائم فى ذهن الكاتبة تعتمد على العلاقة الجدلية بين الأحداث النفسية والأحداث المادية . [فهى] .. تغوص فى الوجدان النفسى للشخصية ، وتحاول من خلاله – اعتماداً على منهج تحليلى · وصف الصورة النفسية للواقع»[٢٤] ، ولكن يتحول هذا الإحساس المتضخم بالنفس فى رواية الجامحة (١٩٥٠) «لأمينة السعيد» إلى غرور وسادية أو رغبة فى تعذيب الآخرين ، وتكون محنتها نابعة من «تعارض رغبات قلبها مع دستور غرورها ، فكلاهما كان يعمل لحسابه الخاص ، وهى نهب بينهما»[٢٥] .

وهى تقول : إن كل غاياتى هى «أدرس الرسم ، فأغدو فنانة يتحدث الناس بشهرتى ومجدى ، فإذا ما أظلنى المجد أحبنى شاب غنى قوى مشهور ، فأذله بحبى ، وأبكيه بدلالى ، وأتزوج منه بعد ذلك»[٢٥] .

وتصبح علاقاتها بكل من حولها علاقة تعذيب فتصادق يوماً وتهجر أياما وهكذا ينضاف إلى عقدة التفرد ، عقدة جديدة وهى عقدة الغرور ، والطابع الهروبى لهذه العقدة بين صريح ، والدروب التى تقضى إليها دروب مسدودة ، شأنها شأن عقدة الدونية تماماً ، فهرباً من الدونية ، تفاهة المرأة الشرقية التى ترى نفسها فى عيون الآخرين تافهة فتتصرف على أنها تافهة . لجأت أنثى «أمينة السعيد» ، وكل بطلات «نوال السعداوى» إلى محارة الذاتية وفى تلك المحارة ثم تحول عقدة الدونية إلى عقدة تفوق وتفرد عند «نوال السعداوى» ، وإلى غرور عند أمينة السعيد فإرادة التفرد – كما هى عند نوال السعداوى – لا يمكن أن تكون إلا رغبة هروبية من النظرة العامة للمجتمع والتى لا تزيد عن نظرته للمرأة واعتبارها مجرد جسد . والمرأة لا تستطيع التحرر من هذه النظرة على أساس فردى ومن خلال مطالبتها بألا تكون كغيرها ،أنها كغيرها . ولن يتاح لها ألا تكون كغيرها إلا يوم يتاح لغيرها أن يحققن ذواتهن ، مثلها، على النحو الذى يردن .

علاقات النساء بعضهن ببعض :

«بالرغم من أهمية دراسة علاقات الجنسين الاجتماعية يجب ألا تطغى دراسة هذه العلاقات على الجوانب الأخرى لتجربة المرأة الشخصية كشىء قائم بذاته بمعنى أن علاقة النساء بعضهن ببعض أساسية فى تحديد وتشكيل عالمهن»[٢٦] .

وتأخذ العلاقات النسائية أشكالاً اجتماعية مختلفة منها الصداقة ، الغيرة ، التنافس والتضامن أيضاً .

ومثل هذه العلاقات هامة فى حياة المرأة النفسية ، بل تلعب دوراً بالسلب أو الإيجاب فى التطور الجنسى للمرأة . ذلك لأن «الحد الفاصل بين المرحلة المبكرة للمراهقة والمتأخرة هو أن الأولى ذات ميول جنسية مثلية أما الثانية فهى ذات ميول جنسية غيرية»[٢٧] ، وقد يحدث أحياناً أن تتوالد فى نفس الفتاة بعض مظاهر القلق أو الحصر النفسى على أثر انفصالها عن صديقتها دون أن يكون فى وسعها الحصول على أى تعويض من جانب أمها ، وحينما تحدث هذه القطيعة نتيجة لخيانة طرف فقد تقع الأخرى فريسة لعصاب خطير ، وفى مثل هذه الحالات قد ترتد الفتاة إلى مرحلة الطفولة فتسلك مسلك الأطفال ، وتشعر حينها بحاجتها لعطف أمها»[٢٨] ، كذلك نجد أن «علاقات ما قبل البلوغ حينما تتخذ صورة «علاقة سادية (Sadism) ، وماسوشيه (masoshism)»[٢٨] فإنها تترك أثاراً سيئة فى الحياة النفسية للفتاة المازوشية على وجه الخصوص . وقد يرجع تأخر الفتاة عن النمو الدراسى أو النشاط العادى إلى انشغال الفتاة بعلاقة من هذا القبيل من فتاة سادية»[٢٩] .

١ - الصداقة :

ولا نعجب إذن حينما نرى «أميرة» فى رواية الجامحة لأمينة السعيد (١٩٥٠) عندما تلتحق بمدرسة الثانوية تلحظ «أن الطالبات كن فريقين : أحدهما المعبودات ، وثانيهما العابدات . ويشمل الفريق الأول الكبيرات الناضجات صاحبات السيطرة والسلطان ، أما العابدات ، فصغيرات مراهقات تأججت العواطف الثائرة فى صدورهن فلم يجدن مخرجاً لها إلا فى حب الكبيرات وتبجيلهن»[٣٠] .

وتكون علاقة الصديقات – فى هذه الفترة – مليئة بالمشاعر العاطفية المشبوبة من حب وهجر وتعذيب ، فنرى علاقة أميرة بصديقتها علاقة تعذيب فتصادق يوماً وتهجر أياما ، لكن تلذذ أميرة بتعذيبها للآخرين من صديقاتها وأصدقائها ، كان «يعكس ذلك التشويه الذى أقحمه عليها والدها حينما كان يحول بينها وبين الارتباط بأى صورة أنثوية وذلك بحرمانها من المربيات وتغييره المستمر لهن»[٣١] .

وتتطور العلاقة بين بطلة «سعاد زهير» – في «اعترافات امرأة مسترجلة» (١٩٦١) – وصديقتها لدرجة أن أصبحا «أقرب إلى عاشقين لا يفترقان»[٣٢] وتصل العلاقة بينها وبين هذه الصديقة إلى حد أن تضربها حين تعلم بعلاقتها بشاب وتشعر «منى» في «الفجر لأول مرة (١٩٧٥)» لإقبال بركة «بأن صديقتها بهذا خانتها وتسأل «فردوس» – في امرأة عند نقطة الصفر (١٩٧٥) لنوال السعداوي – نفسها «هل يمكن أن أحب امرأة ؟»[٣٣] .

والعلاقة هنا في مجملها – سواء أكانت علاقة الفتاة بصديقتها أو حتى بمدرستها أو بمن هي أكبر منها سنًا – علاقة امتزاج متبادل ، فالصديقة في الغالب هي الوجه الآخر لصديقتها ، أو هي الجانب الأنثوي الذي تستنكره أو تقبله ولا تستطيع أن تنفصل عنه في الوقت نفسه . فالصديقة تكون لصديقتها بمثابة المتنفس العاطفي والذي لا تستطيع الاستغناء عنه خاصة في هذه الفترة المبكرة من حياتها .

فالصداقة ، والحب حاجات اجتماعية ، والمناخ الاجتماعي الذي لا يتفهم طبيعة هذه الحاجات بالتجاهل أو الجهل ، من شأنه أن يشــوه هذه الحاجة ولا يكملها لأفراده .

٢ - الغيرة :

ولكن «إذا تدخلت القلوب بين النساء ، تلاشت الصداقة ودب الخصام والعداء ، كل شيء يهون في حياة المرأة إلا الرجل ، فهو محور صراعها وجهادها ، وهو مبعث سعادتها أو مجلبة شقائها»[٣٤] . هكذا رأت أميرة «بطلة» الجامحة (١٩٥٠) والتي قررت أن تثبت لصديقتها «عائدة» مدى تفوق أنوثتها حين جعلت محمود يتحول إليها ويتركها .

فالتنافس هنا والتفوق على إثبات الأنوثة . «فالموهبة – كما تراها الكاتبة على لسان أميرة – في حياة المرأة الناجحة تراب رخيص إذا قــورنت بتبر الأنوثة الثمين»[٣٥] .

٣ - التنافس :

ويكون التنافس والصراع - هنا - لا بين الرجال على المرأة ، وكما هو شائع ، ولكن بين النساء فيما بينهن على الرجل .

فالخالة «خضرة» فى رواية «صابرين لجاذبية صدقى» (١٩٦٦) تشتعل غيره من أختها المتزوجة وتصرخ من الداخل «ظلم .. ظلم !! أخت تملك كل شىء وأخت لا شىء»[٣٦] لذا تحاول إغراء زوج أختها وتجعله يطلق أختها وتنجح خطتها بالفعل ويتزوجها .

وكل من التنافس والغيرة ، مظاهر من الصراع ، تشكل العالم النسائى وتحدد طبيعة علاقات النساء بعضهن ببعض .

«العلاقة بالأب» : يحدد المناخ الاجتماعى طبيعة العلاقة بين المرأة وأفراد أسرتها (الأبن - الأب - ..) ، وتتوقف صحة هذه العلاقة على مدى صحة المناخ الاجتماعى حيث تتناسب معه طردياً ولا يبدو - فى الغالب - للأب دور هام فى الرواية النسائية ، ولكن هناك روايات يكون الأب فيها بمثابة الشخصية الرئيسية حيث يكون له من التأثير على أحداث الرواية ككل وذلك من خلال التأثير على شخصية البطلة والتى تكون علاقتها بالأب تتراوح ما بين الكراهية أو التعلق الشديد والذى يسمى بعقدة الكترا (Electra) كما فى روايات نوال السعداوى أو اتخاذ الأب نموذجًا ومثلاً أعلى كموضوع للتعيين الذاتى كما فى رواية الجامحة لأمينة السعيد .

فصورة الأب الكريهة ومشاعر الكراهية - له - تتكرر فى روايات نوال السعداوى. فالأب فى أغنية الأطفال الدائرية (١٩٧٨) يمثل السلطة التى تهدد ذاتية حميدة وتحاول اللحاق بها والقضاء عليها أينما ذهبت ، وهو فى «موت الرجل الوحيد على الأرض (١٩٧٩) يضرب ابنته ويسلمها بيده لشيخ الخفر لكى تخدم فى بيت العمدة وهو فظ أنانى فى «امرأة عند نقطة الصفر» «لا يبيت أبداً بغير عشاء مهما حدث وأحياناً حين لا يكون بالدار طعام نبيت كلنا بغير عشاء إلا هو»[٣٧] ، وهو فى «امرأتان فى امرأة»(١٩٧٤) «كالحاجز الطويل الضخم .. يقف بينها وبين نفسها الحقيقية ... حين يختفى من الصالة ، وتصبح فى حجرتها وحدها تستطيع أن تسمع صوتها الحقيقى»[٣٨] وتصل كراهية فؤادة فى الغائب (١٩٦٨) لأبيها لدرجة أنها «فرحت قليلاً حين مات ، لأنها أحست أن أمها فرحت ، وسمعتها بعد أيام تقول : لم تكن له فائدة كبيرة .

واقتنعت بكلامها كل الاقتناع ، فماذا كانت فائدة أبيها»[٣٩] إن كل ما تذكره عنه صوته الخشن وسعاله الكثير وبصاقه المرتفع الصوت ومناديله الكثيرة المتسخة جداً والقذرة دائماً .

ولقد جرت عليها عقدة كره الأب الكثير من الآلام النفسية والتى أثُرت فيما بعد فى تكوينها النفسى ، حتى أنها كثيراً ما كانت تتمنى «أن يحيا أبوها ثم يموت مرة أخرى لتبكى ، حتى يستريح ضميرها»[٤٠] فقد آلمها فيما بعد موقفها منه ، خاصة عندما مات دون أن تبكى عليه .

«وتشكل عقدة» الإحساس بالذنب «جزءاً كبيراً من تكوين فؤادة» النفسى ، فهى تكره أباها لموقفه من أمها ، ولكنها تشعر بالذنب لأنه فى النهاية أبوها الذى تنتمى إليه»[٤١] . وتصبح هذه العقدة جزءاً من الواقع النفسى المريض لها والذى من خلاله تتعامل مع الواقع الخارجى .

ويصبح التعلق النرجسى بالأب - فى رواية «الخيط» (١٩٧٢) لنوال السعداوى - مرضاً نفسياً يسد على «دولت» منابع الخلاص ، منابع الحياة والحب ، «فارتباط الابنة بالأب هذا الارتباط اللصيق أرتباط يفقدها الكيان المستقل ، والوجود المستقل ، ويورثها إلى جانب ذلك الشعور بالذنب ، وبالخطيئة ، والنفور من الجنس الآخر وبالتالى الجدب والنضوب ، وانعدام القدرة على الحب والإثمار»[٤٢] ويبدأ الصراع الحقيقى للشخصية مع هذا الخيط الذى يربط بينها وبين أبيها ، فيحول بينها وبين القدرة على ممارسة الحياة والوصول إلى التكامل النفسى .

وتناضل دولت للتحرر من هذا الخيط ، وتنضج من خلال الألم ، وتدرك بفطرتها «أن الحرية كالجسد تولد من الألم ... وأن الحرية التى تولد بغير ألم لا تولد»[٤٣] ولكنها رغم هذا تموت فى ظل واقعها الردىء فى لحظة اكتمال القدرة عندها على أن تحيا .

وتبدو - لنا - عوارض «عقدة الكترا» فى تلك الحالات الشعورية والتى تتجسد حسياً فى القصة ، مثل عمليات القتل ، ونضوب الثديين ، وإدرارهما بلا معنى والحمل الحقيقى والتوهم والولادة فى العراء . والتى تجعل من القصة بناء نفسياً قائماً فى ذهن الكاتبة يقوم بوصف الصورة النفسية للواقع بأسلوب يقترب أكثر من أسلوب تيار الوعى لافتقاده إلى منطقية تركيب الأحداث .

وفى رواية الجامحة «لأمينة السعيد» لا يختلف تعلق «أميرة» بوالدها عن تعلق دولت بوالدها فكلاهما تعلق أوديبى بالأب ، «لكن تعلق» أميرة «يزيد عن كونه «ليس تعلقًا شهويًا تقليديًا فحسب ، وإنما التعلق النرجسى به كموضوع للتعيين الذاتى ، وبالتالى فالبطلة من الناحية السيكولوجية ممزقة بين الدورين ، الدور التقليدى الذى تتعلق بالأب ، وهو ما يمكن حله فى نهاية المطاف فى العثور على بديل له والموقف الآخر التعيين الذاتى به واتخاذه نموذجًا وهو بالطبع أمر مستحيل .

ويكون موت الأب مرحلة جديدة فى حياة «أميرة» مرحلة يظهر فيها علاقة عاطفية»[٤٤] بأستاذها ، ومع أن أميرة لم تستطع فى حياة الأب إقامة أى علاقة وجدانيه بالجنس الآخر إلا أن مثل هذه العلاقة تبوء بالفشل «لأنها علاقة تغلب عليها النزعة الأوديبية فلم تستطع الحفاظ على هذه الرابطة الزوجية ، ولا أن تثمر منها أولادا»[٤٥] .

وتأتى براعة لوحتها الأخيرة فى كونها استطاعت تجسيد الداخلى الحقيقى لأميرة حيث تؤكد الثبات على الطفولة ، فاللوحة لوحة طفلة تبكى على دميتها المهشمة ، فلا إعلاء ولا تجاوز لتلك المرحلة .

العلاقة بالابن : يبدو اختلاط المشاعر على الزوجة - التى تصغر زوجها نحو عشيقها الشاب والذى يصغرها - فى «عاصفة فى قلب» (١٩٦١) لصوفى عبد الله» - فتجدها تقف مع زوجها موقف الابنة من أبيها ، بينما تختلط مشاعرها نحو عشيقها الشاب بمشاعر الأم نحو ابنها . غير أن التركيز فى رواية لعنة الجسد «لصوفى عبد الله (١٩٥٨) - أيضًا - على الابن : ذلك الفتى المدلل الذى ينشأ فى أسرة متوسطة أفهمته أن أمه قد ماتت، ثم يرتبط فيما بعد بامرأة محترفة فى المدينة إرتباطًا جنسيًا ، ويفاجأ الجميع بأن المرأة هى أم الصبى التى انحرفت بسبب زواجها من رجل أكثر ثراء لكنه أيضًا أكبر سنًا ، وتصبح العلاقة هنا ليست مجرد علاقة بين امرأة ناضجة وفتى فى سن ابنها ، بل هى علاقة بين أم وابنها ، وهى ليست مجرد علاقة عاطفية بل تصل إلى حد العلاقة الجنسية ، مما جعل العقدة تقترب من عقدة أوديب ، بل هى نفسها مأساة أوديب مع شىء من التحوير فى الأحداث والأبطال .

هوامش قضايا المرأة نفسيًا

(١) د . محمد سعيد فرح : البناء الاجتماعى والشخصية ، ص ٨ .
(٢) نفسه ص ١٣٤ .
(٣) د . ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى . ص ٦ ، ورقة مقدمة لمهرجان ط حسين ٨٣ .
(٤) نفسه ص ٢ .
(٥) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ، مجلة الوحدة ، ص ٦٦ .
(٦) جورج طرابيشى : الأدب من الداخل ، ص ١٠ ، ص ١١ .
(٧) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ، ص ٧٠ ى .
(٨) د : ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى ، ص ٥ .
(٩) نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر ، ص ٣٠ .
(١٠) نوال السعداوى : الغائب ، ص ٢٥ .
(١١) نوال السعداوى : الخيط وعين الحياة ، ص ٥٠ .
(١٢) نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة : ص ١٨ .
(١٣) جورج طرابيشى : الأدب من الداخل ، ص ١٤ .
(١٤) نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة ، ص ١٢ .
(١٥) جورج طرابيشى : الأدب من الداخل ، ص ١٩ ، ص ٢٠ ، ص ٢١ .
(١٦) نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة ، ص ١٢٢ .
(١٧) د . لطيفة الزيات : الباب المفتوح ، ص ٢١٠ .
(١٨) جورج طرابيشى : الأدب من الداخل ، ص ١٧ .
(١٩) د . لطيفة الزيات : الباب المفتوح : ص ٢١٠ ، ص ٢١١ .
(٢٠) عائشة أبو النور : والإمضاء سلوى ، ص ٢٤ .
(٢١) نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة ، ص ٧ .
(٢٢) انظر تعريف العصاب فى : المرأة والصراع النفسى : نوال السعداوى ، ص ١٣ .
(التعريف العالمى لمعنى العصاب يقول : يصبح الإنسان مريضًا بالعصاب إذا صادف صعابًا فى التكيف مع هدوئه الداخلى أساسًا ، أو مع علاقاته بالآخرين ، أو الأثنين معًا إن الشخصية الإنسانية فى محاولتها للتكيف مع الضغوط داخل النفس وخارجها تستخدم أعراضًا نفسية ، أو جسمية ، وتختلف بذلك عن أمراض اضطراب الشخصية التى يحدث فيها نماذج معينة من السلوك) .

(٢٣) د . نوال السعداوى : موت الرجل الوحيد على الأرض ، ص ٢٢٨ - ٢٣٠ .

(٢٤) د . السعيد الورقى : اتجاهات الرواية ، ص ٢٢٨ ، ص ٢٣٠ .

(٢٥) أمينة السعيد : الجامحة ، ص ١٢٠ .

(٢٦) د . ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى .

(٢٧) د : زكريا إبراهيم : سيكولوجية المرأة ، ص ٧٣ .

(٢٨) نفسه ص ٧٢ وما بعدها . «الماسوشيه» هى التلذذ مع ايلام الذات . وعكسها السادية» وهى التلذذ مع ايلام الغير .

(٢٩) نفسه ص ٧١ .

(٣٠) أمينة السعيد : الجامحة ، ص ٤١ .

(٣١) د . سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى .

(٣٢) أمينة السعيد : الجامحة ، ص ١٦ .

(٣٣) نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر ، ص ٣٦ .

(٣٤) أمينة السعيد : الجامحة ، ص ١٣٣ .

(٣٥) نفسه ص ١٢٣ .

(٣٦) جاذبية صدقى : صابرين ، ص ٢٦ .

(٣٧) نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر ، ص ٢٣ .

(٣٨) نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة ، ص ٢٦ .

(٣٩) نوال السعداوى : الغائب ، ص ١٨ .

(٤٠) نفسه ص ٥٠ .

(٤١) د . السعيد الورقى : اتجاهات الرواية ، ص ٢٢٣ .

(٤٢) د . لطيفة الزيات : مقدمة رواية الخيط ، ص ٥ .

(٤٣) نوال السعداوى : الخيط ، ص ٤٩ .

(٤٤) د . سامية خافظ : دراسة كشفية ، ص ١٠٢ .

(٤٥) نفسه ص ١٠١ .

الفصل الخامس

قضايا المرأة جسديًا

مدخل :

ترتبط قضايا المرأة الجسدية ، التى سنناقشها فى هذا الفصل ، بقضية الجنس التى هى قوام العلاقة الجسدية .

والجنس هنا يعامل باعتباره علاقة إنسانية يلزم لتحقيقها وجود طرفين هما : المرأة والرجل معًا ، ولا يصح القول باعتبار المشكلة الجنسية – موجودة فقط – عند الرجل أو المرأة ، ذلك أن الاعتراف بوجهى المشكلة يعنى إمكانية وجودها عند الطرفين .

ولم يتحول الجنس إلى أزمة إلا عندما بدأ المجتمع الإنسانى يدخل مرحلة جديدة ، فى ظل الملكية الفردية لوسائل الإنتاج ، حيث تلاشت المساواة الاقتصادية بين المرأة والرجل وبدأ تقسيم العمل يلزم المرأة بالتبعية الشاملة للرجل ، «وأصبحت العلاقة الجنسية بينهما تخضع لاعتبارات أخرى ، ولم تعد الرغبة والميول المشتركة هى الخطوط الشرعية للزواج ، وإنما أقبلت المصلحة الاقتصادية لوضع هذا التخطيط ... وراح الإنسان يعبر عن أزماته الحديثة ، وصاغها فى أشكال مختلفة وقوالب متباينة .. وإن تشابهت جميعها ، فى أنها جعلت من الجنس مشكلة ، و«قضية»[1] بل تشكل أكثر أزمات الفرد والمجتمع التواء وتخفيًا فى التعبير عن نفسها .

فبتطور نظام تقسيم العمل تطور الإنتاج ، «وبدأت الحاجة إلى تبادل الفائض من الإنتاج ، فظهر بذلك نظام التبادل ، الذى ترتب عليه بالتالى نشأة نظام الملكية الخاصة، فشهد بذلك التاريخ الإنسانى أول شكل من أشكال المجتمعات الطبقية ، ومعه

ظهر النظام الأبوى ، فتم إسقاط الحق الأمى وكانت هزيمة تاريخية عالمية للجنس النسائى، فقد أخذ الزوج دفة القيادة فى البيت وحرمت الزوجة من مركزها، واستذلت ، وأمست أداة بسيطة لإنتاج الأولاد»[٢] .

ولقد كشف «أنجلس» فى كتابه «أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة» عن العلاقة الوثيقة بين الاضطهاد الجنسى والاضطهاد الاقتصادى ، وأوضح أن النشاط الاقتصادى والعلاقات الجنسية هما الأساس المادى للحياة الاجتماعية البشرية ، وأن العامل الحاسم فى التاريخ هو إنتاج البشر وإنتاج وسائل الحياة من طعام وملابس وسكن وقد وضع «أنجلس» إنتاج البشر وإنتاج وسائل الحياة فى مستوى واحد . أى أنه وضع الاقتصاد والجنس فى مستوى واحد كشرطين أساسين لتطور المجتمع . كما أنه وضع التحرير الاقتصادى والتحرير الجنسى فى مستوى واحد أيضاً كشرطين أساسيين لتحرير المجتمع .

كما كشفت بحوث «مرجريت ميد» – عالمة أنثروبولوجيا أمريكية – وغيرها من علماء الأنثروبولوجيا فى أساليب حياة القلة القليلة الباقية فى العالم من القبائل البدائية ، عن إمكانية تعديل أنماطنا الجنسية بل واستئصال شأفتها . وبينت «أن الرجال والنساء يولدون ولديهم إمكان الشدة أو اللين ، والعدوانية أو السلبية ، بل «الذكورة» أو «الأنوثة» ولا مناص من تعليمهم أن يكونوا مثل هذا الجنس أو ذاك ، وهكذا فإن المجتمعات المختلفة تعلم أشياء مختلفة»[٣] .

وبهذا نجد أن «مرجريت ميد» – وغيرها من علماء الأنثربولوجيا – قد دفعت إلى مراجعة أفكارنا التقليدية عما هو «طبيعى» بالنسبة للرجال والنساء بعد أن جرينا على الاعتقاد بأن من طبيعة الرجل شدة اليأس والتفكير المنطقى والخشونة والطموح والعزم ، وأن من طبيعة المرأة التقلب والسلبية والإنفعال .

وبهذا نجد أنه «كان للدراسات الأنثروبولوجية فضلها فى كشف دور العوامل الاجتماعية الحاسم فى تحديد السلوك ، وبخاصة ذلك الضرب من السلوك الذى كنا نتوهم أنه سلوك تمليه الطبيعة البيولوجية للإنسان كالسلوك العدوانى أو الرغبة فى الملكية أو التنافس ، ولذلك ألفنا أن نسميه بالدور الجنسى ، فقد كشفت هذه الدراسات أن العامل الحاسم هو العامل الاجتماعى»[٤] .

«فالدور الجنسى لا تحدده العوامل البيولوجية ، وإنما تحدده العوامل الاجتماعية ، فالميل للتسلط مثلاً ليس سمة طبيعية مميزة للرجل ، كما أن الميل إلى الخضوع والتبعية ليست سمة طبيعية مميزة للمرأة . إن هذه السمات سمات نتجت من خلال الدور الإنتاجي للفرد ، وليس من خلال وبسبب تكوينه التشريحى والفسيولوجى»[٥] .

ولعل فى هذه النظرية نقد للنظرية الوظيفية لعالم الاجتماع «تالكوت بارسونز» ونظرية التحليل النفسى «لسيجموند فرويد» اللتان تشكلان التراث النظرى الذى غذى الكثير من البحوث والدراسات الاجتماعية التى اهتمت بدراسة التمييز بين أدوار المرأة والرجل .

«فقد أقام المنظور الوظيفى مقولاته على افتراض أن دور المرأة الأساسى هو دورها فى الأسرة باعتبارها زوجة وأما وربة بيت وعليه يؤكد - هذا المنظور - على وضع التبعية بالنسبة للمرأة»[٦] ، وقد حاول بارسونز» باعتباره من أبرز علماء هذا الاتجاه أن يقدم نظرية يفسر بها أهمية تقسيم العمل بين المرأة والرجل بحيث يختص الرجل بالعمل والإنتاج وممارسة كافة الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى المجتمع ، بينما يقتصر دور المرأة على الدور العائلى . كما انطلق عدد كبير من علماء النفس والمحللين النفسيين من أمثال أدلر ، هيلين دويتش ، وفروم ، من نظرية فرويد لتأكيد فكرة دونية المرأة ، تلك النظرية التى تثبت أن البناء التشريحى للأنثى هو الذى يحدد الخصائص النفسية لها .

ولقد تعرضت نظرية فرويد وبارسونز وغيرهما من الاتجاهات التقليدية - فى تفسير التمييز بين المرأة والرجل - إلى نقد شديد من قبل علماء الاجتماع وعلماء النفس الراديكاليين بالإضافة إلى النقد الذى وجه إليهما من خلال أصحاب الاتجاه النسوى ، وقد «أقام هؤلاء العلماء نقدهم بناء على رفض الافتراضات التى أقام عليها الوظيفيون والمحللون النفسيون من أصحاب نظرية فرويد تحليلهما لمسألة التمييز بين المرأة والرجل .. على أساس نظرتهم باعتبارها كائنا بيولوجيا وليست كائنًا إنسانيًا . كما أكدوا على أن المعطيات البيولوجية لا يمكن الاعتماد عليها فى تفسير الظاهرة الاجتماعية واعتبروا أن المحاولات التى ساقها العلماء التقليديون فى تفسير ظاهرة التمييز بين المرأة والرجل وتقسيم العمل بينهما فى ضوء الفروق التشريحية بين الأنثى

والذكر هى محاولات غير علمية . فالتمييز بين المرأة والرجل جاء نتيجة لعوامل اجتماعية واقتصادية وسياسية وحضارية ، لعب تطور علاقات الملكية فيها الدور الأساسى»(٧) .

ولقد وجهت «كارين هورنى» «وكلاراطومسون» نقداً شديداً لأراء فرويد ونظريته فى التحليل النفسى بوجه عام ، وفى رأيه حول تأكيد دونية المرأة بوجه خاص ... وأكدت كل منهما على أن الخصائص الأنثوية للمرأة لا يمكن ردها إلا للجذور الاجتماعية وليست للجذور البيولوجية . وقد تساءلت هورنى «إذا كانت الخصائص البيولوجية تعتبر هى الأساس فى التمييز بين الجنسين ، فلماذا يفترض دائمًا أن المرأة هى الأدنى وهى التى تشعر بالحسد من الرجل وليس العكس ؟ أليس التفوق البيولوجى للمرأة فى قدرتها على حمل الأطفال والإنجاب قد يكون ، حقًا ، سببًا فى إحساس الرجل بأنه الأدنى ، ذلك الإحساس الذى يستحثه على الخلق الحضارى لتعويض عقمه البيولوجى»(٨) ؟ .

ولما كانت وضعية المرأة - المصرية - تتأثر بتطور المجتمع وعملية التغيير الاجتماعى لذا كانت النظرة إلى المرأة وإلى الجنس - تتأثر أيضًا - بتطور المجتمع وعملية التغيير الاجتماعى . فإذا أضفنا إلى ذلك أن التقدم العلمى والتكنولوجى يمكن أن يؤدى خلال زمن قصير إلى تحطيم كل الأفكار التقليدية عن الأسرة ومسئولياتها بل يتطلب تغييراً شاملاً فى نمط أدوارها القديمة ، التى درجت عليها ، والتحول إلى تمثل أدوار أخرى جديدة ، أمكن أن تقول إن المرأة المصرية الحديثة تعيش الآن مرحلة من أخطر مراحل تاريخها على الإطلاق وتستمد هذه المرحلة خطورتها من طبيعة الثورة الحضارية التى انطلقت حديثًا فى مختلف بقاع المنطقة العربية .

«ومن خلال هذا التغيير والتطور فى الأدوار الأربعة للمرأة (كأم ، زوجة ، عاملة ، أنثى) نلاحظ بروز وظهور وحدة جدلية جديدة بين دورى الأنثى والعاملة فى مواجهة دورى الأم - الزوجة ، أى دورين جديدين ودورين قديمين ، ومن خلال هذا الديالكتيك الجديد أصبح يوجد صراع من أجل التوازن بين الأنوثة والعمل»(٩) .

ويمكن التمييز فى مسيرة الرواية النسائية المصرية بين ثلاثة اتجاهات أساسية فى النظر إلى هموم وقضايا المرأة الجسدية :

الاتجاه الأول : يتعلق بمقولة : أن المرأة جسد ومشاكل أنثوية .

الاتجاه الثانى : يرى أن المرأة تعانى الصراع بين دورها القديم ودورها الجديد مع محاولة تبنى هذا الدور الجديد وتغليبه على الدور القديم .

الاتجاه الثالث : يراهن على تحقيق قدر من التوازن بين الأنوثة والعمل ، ويلاحظ أن هذه الاتجاهات لا ترتبط بمفهوم زمنى ، فقد تشترك كاتبة حديثة العهد بالرواية مع كاتبات الرعيل الأول بينما تتعرض كاتبة قديمة العهد - نسبيًا بالكاتبة الروائية - لمعان وأفكار وأطروحات كاتبة أحدث عهدًا ، وذلك لأن المقياس هو الفكر والرؤية وليس الوجود فى واقع زمنى معين .

ويمكننا أن نرى **الاتجاه الأول** عند **عائشة عبد الرحمن ، وملك فهمى سرور ، وهدى جاد ، أمينة السعيد ، وجيلان حمزة** فى «الزوجة الهاربة» حيث يبتلع الجنس الوجود الإنسانى كله ، بينما يتمثل **الاتجاه الثانى فى نوال السعداوى ، سعاد زهير ، صوفى عبد الله ، جاذبية صدقى** حيث تتمرد المرأة هنا على دورها القديم أو على شكل العلاقات القديمة من خلال النفى المستمر للواقع الاجتماعى الذى يميز الرجل ومن خلال التنكر للأنوثة فى بعض الأحيان ، وقد تقع المرأة جراء هذا فى صراع ما بين الدورين فترى من خلال استحالة الفصل بين دورها التقليدى والدور الجديد ، حين تدخل إلى عالم الرجال فتتخذهم قدوة لها ، فتقع فى صراع ما بين الإلغاء التام لكل ما هو أنثوى ، والانجذاب التام لكل ما هو ذكرى ، ولا تستطيع المرأة تحقيق الإتزان النفسى إلا فى لحظة اهتدائها إلى فكرة المزج بين الدورين أو التمسك بالأنوثة والعمل معًا .. وهنا تقف المرأة - عند لطيفة الزيات - على الباب المفتوح نحو الحرية ، نحو الاتجاه الثالث - والمتمثل فى **«زينب صادق» ، «إقبال بركة» ، وفيه خيرى ، عائشة أبو النور ، سكينة فؤاد ، جيلان حمزة** فى «زوج فى المزاد» ، «مسافرة مع الجراح» فنجد المرأة تتجاوز الأزمة ويصبح الجنس ليس هو عالم المرأة كله إيجابًا أو سلبًا . ويزيد إحساس المرأة بذاتها كفرد حر وإنسان مستقل ، ويكون كل سعيها لتحقيق هذه الذات واستقلالها .

وهكذا يختلف كل اتجاه عن الآخر فى نظرته إلى الجنس ومعه تختلف أزمة الجنس وأزمة الإحساس بالجسد وأزمة العلاقة مع الرجل ، ويختلف أيضًا موقف كل اتجاه من الجنس ، فى اعتباره خطيئة (الاتجاه الأول) أو متعة (الاتجاه الثانى) أو حتى قضية غير مثارة وتصبح المرأة المصرية الحديثة والمعاصرة مهما تعددت أجيالها وبيئاتها الاجتماعية تعيش مرحلة خطرة ، تستمد خطورتها من طبيعة الثورة الحضارية التى انطلقت حديثًا فى مختلف بقاع المنطقة العربية .

ولاشك أن الحرية من أعظم العناصر وأروعها فى صياغة هذه الثورة الحضارية التى تمر بها ، وتكون العلاقة الجسدية معياراً صادق الحساسية فى تجسيد المرحلة التى تجتازها حريتها ، وحرية مجتمعها . فتعبر لنا الكاتبات المصريات من خلال قضية أو أزمة الجنس عن قسوة الانتقال أو التغيير الاجتماعى من مرحلة إلى أخرى ومدى انعكاس هذه الأزمة على وجدان المرأة عن طريق إحساسها بالضياع الفردى بين القديم والجديد فى شرقنا العربى .

فالمجتمع مازال «مجتمع انفصالى يفصل بين الحب والجنس»[١٠] ويرى أن «شكل الزواج كإطار اجتماعى هو الأساس .. والحب كإحساس أنسانى هو الهامش»[١١] رغم أن «الحب هو المبرر الوحيد لرفع الجنس إلى مرتبته الإنسانية»[١٢] ، ولذا تسقط المرأة فى هوة الضياع لأنها لا تستطيع أن تعيش حياة مزدوجة . وتكون غرامة الصدق مع النفس فادحة – عند كل منهن ثمنها النبذ والضياع الاجتماعى والوجودى معًا فكل منهما تسقط فى براثن الجنس ويصبح الجنس ملجأ من الضياع كأى صنف من المخدر .

ونلمس فى روايات صوفى عبد الله «لعنة الجسد» (١٩٥٨) و«دموع التوبة (١٩٥٩) وعاصفة فى قلب (١٩٦١) أزمة الجنس كقضية مستقلة بذاتها ، فكل من «هدى» ، «منى» ، «أميرة» بطلات لديهن فراغ زمنى برجوازى ، ونلمس ضياع» هدى – فى لعنة الجسد – وأميرة – فى عاصفة فى قلب – فى تلك العلاقات الجنسية المشوهة بالأب أو الابن ، فنجد الزوجة أميرة تقف مع زوجها موقف الابنة من أبيها ، وفى الوقت نفسه تختلط مشاعرها نحو عشيقها بمشاعر الأم نحو ابنها ، غير أن التركيز فى – لعنة الجسد – على الابن الذى يتزوج أمه – هدى – ويقتل زوجته ويموت منتحراً ، بينما تعود الأم إلى ممارسة حياتها الأولى .

فتلك العلاقات المشوهة تمثل رد الفعل العنيف عند المرأة المعاصرة إزاء المكاسب الحضارية الواسعة التى أحرزتها ، تمثل التمرد على الشكل القديم للعلاقة بينها وبين الرجل ، فتتجه فى ثورتها على الشكل القديم إلى الفتيان من سن أبنائها - كما فى عاصفة فى قلب - ويلتقى هذا التمرد من جانب الفتيان . فالفتى - فى نفس هذه المرحلة - يتجه مباشرة إلى المرأة الناضجة الأنوثة المكتملة الوعى ... المرأة فى سن أمه - كما فى لعنة الجسد - وهذا اللقاء بين الشاب الصغير والمرأة الناضجة ، يختلف تمامًا عن اللقاء الأوربى بين الفتاة الصغيرة والرجل الناضج ، كما يختلف بديهيًا عن مأساة الفقر فى بلادنا التى تدفع الطفلة الصغيرة الجميلة إلى أقرب أحضان عجوز ثرى !!.

والمرأة إزاء هذه المكاسب الجديدة .. إزاء الحرية الجديدة نجدها تتعثر فى خطواتها الأولى ، ويكون بهذا ضياع «أميرة» ، «هدى» تعبيراً ناضجًا عن أن ضياع المرأة - فى هذه الفترة الأولى من خروج المرأة وحصولها على مكاسب اقتصادية وغيرها - هو خلاصة اللحظة الحضارية المأساوية التى نعيشها . وأن أزمتها ليست تناقضًا بينها وبين الرجل الشرقى المتخلف ، بل على العكس ، بين أغلالها القديمة ومكتسباتها التحررية على يدى الرجل الحديث .

وهنا يلتحم الفراغ النفسى والضياع الجنسى فى أزمة البحث عن الوجود ، أو من خلال تحقيق الوجود. ويأتى انتحار «منى» فى دموع التوبة «ضرورة لتأكيد هذا المعنى، فأول خطوة تعنى التعثر ، والتعثر يعنى الضياع النفسى والجنسى معًا والضياع الجنسى فى مجتمع شرقى يعنى الموت المحقق أو الانتحار .

وتصبح أزمة الجنس عند بهية شاهين فى «امرأتان فى امرأة» ليست فى إحساس المرأة الجديد بالحرية - كما عند بطلات صوفى عبد الله - بل فى هذا التناقض الذى يواجهها به مجتمعها الازدواجي والذى يفرض عليها أن تكون أنثى ولا أنثى فى الوقت نفسه : لا أنثى فى بيت أبيها وقبل الزواج ، أنثى فى بيت زوجها .

«فبهية شاهين» بحكم لهاثها وراء أسطورة التفرد وفى ألا تكون كغيرها ، تجد نفسها مكرهة على أن تلعب دورها ، وحتى النهاية - لعبة الأنثى واللا أنثى - ولكن كيف تكون أنثى ولا أنثى معًا ؟ بجنس وبلا جنس فى آن واحد ؟ .

ومن ثم تقع المرأة – فى روايات «نوال السعداوى» – فى مأزق حرج حيث تتنكر لما لا يمكن إنكاره ، تتنكر لأنوثتها ، ولذا تقع البطلات جميعا فى موقف هلوسى ليعبرن عن شخصيات مريضة بالعصاب .

وتصاب المرأة عند «سعاد زهير» فى «اعترافات امرأة مسترجلة (١٩٦١) والمرأة «عند نوال السعداوى» فى «الغائب» (١٩٦٨) بالضياع ، ولا يبدو «الجنس» هنا عاملاً حاسمًا فى تكثيف الشعور بهذا الضياع بل لعلها تشعر بالغثيان عندما تحس أن الرجال ينظرون إليها كأنثى .. حقًا هى لا تصرح بأنها تهرب من الجنس أو تعاف الرجال لكنها تصرح بأنها تريد الجنس أن يقوم على الحب ، فهى تصر على أن تؤكد أنها «ذات» قبل أن تكون جسداً أو امرأة يطلبها الرجال .

وتقترب أزمة هذا الجيل من أزمة الجيل السابق له ، جيل «أميرة» وبهية فى الجامحة (١٩٥٠) «وآخر الطريق» (١٩٥٩) لأمينة السعيد «من حيث الفشل فى الاحتفاظ بالجذور الأنثوية أو التحرر منها ، ويكون الضياع هو خلاصة اللحظة الحضارية وخلاصة الخطوة الأولى والثانية إزاء الحرية الجديدة ، ويكون الجنس هو القناع كانعكاس للضياع النفسى وكلاهما انعكاس للضياع الاجتماعى .

وتتراجع أزمة الجنس – عند كاتبات **الاتجاه الثالث** – أمام الرغبة فى تحقيق الوجود وتتلاشى تمامًا فكرة تأثيم الجسد وذلك من خلال إسقاط تابوت الجسد فناهد وأميرة وأمينة فى روايات شهور الصيف» (١٩٦٠) ، «يوم بعد يوم» (١٩٦٩) ، لا تسرق الأحلام (١٩٧٨) «لزينب صادق» لا يجدن غضاضة فى إقامة علاقة كاملة مع أصدقائهن أيضًا «جيهان» فى «لنظل إلى الأبد أصدقاء» لا تحس بأدنى ندم لعلاقاتها، ولكن على الرغم من تخلصهن من سيطرة المجتمع على جسدهن وعواطفهن إلا أنهن لا يستطعن المجاهرة بهذه الحقيقة «خوفًا من عدم تحمل المجتمع صدمة استقلالهن العاطفى والجنسى والنتيجة هى عالم خارجى غير قادر على تحمل صحوتهن وعالم داخلى يتعذب نتيجة للتغير الذى حدث بدون أن يتاح له التعبير عن نفسه»(١٣) .

وتتحول بهذا أزمة الجنس إلى أزمة علاقة وقضية حب وتصبح الرابطة بالرجل نابعة من احتياج معنوى وعاطفى لتكوين إطار حياة أساسه المشاركة والندية كما ترى

«سلوى» فى و «الإمضاء سلوى» (١٩٨٣) «لعائشة أبو النور» ، كما يكون احتياج «رشيدة» فى «الحياة فى خطر» (١٩٨٣) «لوفيه خيرى» نابعاً من حاجة إلى الصحبة والرغبة فى الاتحاد مع الآخرين .

وبهذا يختلف شكل العلاقة مع الرجل فى اتجاه إلى آخر ، ويختلف جوهر هذه العلاقة تبعاً لتطور شخصية المرأة ونظرتها إلى وضعيتها فى المجتمع .

فالمرأة عند كاتبات الاتجاه الأول ، - كما هو - عند عائشة عبد الرحمن فى سيد العزبة ، و «ملك فهمى سرور» فى «صابحة» «أمينة السعيد» فى «الجامحة» وآخر الطريق لديها إحساس طاغ بأنوثتها وضعفها .. لديها إحساس بوضعيتها الأدنى فى المجتمع ... لديها إحساس بالقيد ومدى إمكانياتها للتعامل مع هذا القيد ولذا لا يكون لديها مفر سوى الخضوع لهذا القيد .. ولضعفها .. مع الإحساس الطاغى بهذا الضعف والتلذذ به بل واستغلاله كإمكانية وقوة للتغلب على الرجل ولذا نرى أميرة فى «الجامحة» (١٩٥٠) لأمينة السعيد تقول : أما أنا فقد رسمت مستقبلى ، ولن أغير منه خطاً : سوف أدرس الرسم ، فأغدو فنانة يتحدث الناس بشهرتى «فإذا ما أظلنى المجد أحبنى شاب غنى قوى مشهور ، فأذله بحبى وأبكيه بدلالى ، وأتزوج منه بعد ذلك»(١٤) .

وتأتى المرأة عند كاتبات **الاتجاه الثانى** : وقد بدأت تتذوق قيمة العمل والاستقلال، وبدأت تتعرف على معنى القيمة وتحقيق الذات .. ومع الإحساس الزائد بالذات وبمدى الإمكانات تسقط أسطورة القيد فى نظر المرأة ، وتبدأ المرأة فى التمرد على هذا القيد المتمثل لها فى الرجل والأنوثة على حد سواء ، ولذا نجد المرأة عند نوال السعداوى وسعاد زهير» - بل وعند كاتبات هذا الجيل - «تجد نفسها فى مأزق يدفعها إلى إنكار أنوثتها والتمرد عليها ، غافلة حقيقة هامة وهى أن هذه الأنوثة تمثل جوهراً لا يمكن إنكاره»(١٥) .

وفى هذا الشأن يعرض «ايريك فروم»(١٦) مفهومه للحرية والوجود الإنسانى : «بأن معنى الحرية يتغير طبقًا لدرجة وعى الإنسان وتصوره لنفسه ككائن مستقل ومنفصل» ، فهؤلاء النساء بتمردهن الواضح على أنوثتهن لسن سائرات نحو الطريق

إلى التحرر من العبودية أو تحقيق أى قدر من الحرية ، فالحرية هى وعى بالضرورة قد تكون الضرورة الموضوعية بخصوص موضوعات طبيعية أو الضرورة الاجتماعية أو التاريخية .

ونجد تمرد «صوفى عبد الله» ضمنيا من خلال رفضها لتلك العلاقات القديمة وإقامة شكل جديد من العلاقة حتى ولو كانت هذه العلاقة مع رجل فى سن الابن والأب .

ولذا يكون «ما قامت به المرأة من خلال هذه الأعمال أشبه ما يمكن تمثله بمرحلة المراهقة بما تتضمنه من تمرد قاصر على تحطيم القيود المفروضة عليها ، والتى تفتقد إلى تلك الوحدة الجدلية بين الحرية والعبودية ، أى العلاقة بين الأنا والآخر»(١٧) .

ولا تستطيع المرأة فى **الاتجاه الثالث** «جيل التحرر» أن تجد الخلاص إلا من خلال التعامل مع هذا القيد وبعد أن تعى أن التحرر وتحقيق الذات والوجود الإنسانى لا يكون إلا من خلال إقامة علاقة ديالكتيكة (dialectic) مع هذا القيد ذلك أن «الحرية الحقيقية تقتضى وجود هذا الآخر حتى يمكن استشعارها ، وتقتضى أيضًا وجود موقف جدلى بين الأنا والآخر حتى يأتى الاعتراف بهذا الآخر بمحض إرادته»(١٨) .

ولذا لا تجد المرأة عند زينب صادق ، إقبال بركة ، جيلان حمزة ، وفيه خيرى غضاضة فى إقامة علاقات عطافية تكون فى أغلب الأحيان علاقة كاملة ، ولكن هذه المرأة والتى استطاعت أن تنضج من خلال التغيير الاجتماعى بل وتنعكس عليها سمات هذا التغيير التى يمر بها المجتمع ككل ، تصبح مسلوبة الحقوق حتى من أبناء جيلها بل من بين أكثر هؤلاء الأبناء وعيًا بحرية المرأة وفهما لمعنى الجنس وذلك يرجع إلى أن المرأة وحدها - لا الرجل - هى التى استطاعت أن تتمثل الدلالة الحضارية لعصرها بينما تخلف الرجل عن الركب مطمئنا إلى خلود أسوار الحريم .

وتعبر زينب صادق عن هذه الفتاة من جيلها فتقول : «الفتيات فى عصرى يعشن اليوم .. لا يلتفتن للماضى ويحزن على ما فات .. ولا ينشغلن بالغد .. ففى رؤسهن خطة له .. وينسين حبًا بحب .. وحبيبًا بحبيب .. ويتزوجن حسب تدبير عقولهن .. وحسب خطة يرسمنها للحياة .. فتيات عصرى يكرهن الانتظار .. فالانتظار معناه تراكم السنين .. معناه عمر الفتاة .. ألست من فتيات هذا العصر .. لماذا لا أفعل مثلهن(١٩) ؟

«فأميرة» فى رواية يوم بعد يوم (١٩٦٩) لزينب صادق فى علاقتها بمصطفى الشاب الانتهازى والذى يدعى أنه متحرر - تسعى نحو مغالبة الاغتراب عن طريق خلق علاقة متوازية معه بدرجات متباينة من النجاح والفشل ويطالبها هو بأهمية أن تكون علاقة الحب بينهما متكاملة .. ورغم هذا تفاجأ بأنه بعد سفره الطويل يتغير وتدرك موقفها تماماً حين تقول لنفسها : «التقيت بالحب الحقيقى والرجل خطأ ..» .

أيضاً أمينة فى لا تسرق الأحلام (١٩٧٨) «لزينب صادق» تعرب لحبيبها عن رغبتها فى إنجاب طفلة مما جعله يصاب بالفزع لفكرتها ويعرب لها عن عدم رغبته فى استمرار علاقتهما .

وتصدم «رشيدة» فى رواية «الحياة فى خطر» (١٩٨٣) فى حبيبها الشرقى حين يقول لها : «مادمت قد قبلت أن تكونى على علاقة بى فما الذى يحول بينك وبين إقامة علاقة مماثلة مع غيرى»[٢٠] .

وتدرك «مها» فى رواية «زوج فى المزاد» (١٩٧٦) «لجيلان حمزة» إزاء علاقتها غير الشرعية بحبيبها أدهم أنها وقعت فى مصيدة الاستغلال والاستعباد المضاعف فتقول : «رباه أريد مخرجاً .. أحس بالاستبداد .. أحس بالاستعباد فى لقائى معه»[٢١] .

ويفاجىء المخرج - «فى رواية ولنظل إلى الأبد أصدقاء» (١٩٧١) لإقبال بركة - جيهان بقوله ليوضح لها وضعيتها فى المجتمع : «اللى بتعمليه ده خطر عليك . أنت مش عايشة فى أوربا ولا أمريكا أنت عايشة فى مجتمع له تقاليده وعاداته»[٢٢] .

وهكذا تبدو المرأة - فى الاتجاه الثالث - فى قمة معاناتها النفسية .. قمة ضياعها الوجودى والاجتماعى والجسدى .. وتصبح حرية المرأة الجسدية - بالنسبة لها - مزيداً من العبودية ، ذلك أن مشكلة المرأة مازالت كامنة فى وضعيتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، التى لم تتغير تغييراً جوهرياً ، ومازالت أيديولوجية المجتمع وعقلية الرجل الشرقى بينه وبين المرأة العربية المتحررة مسافة شاسعة ، تضع تفكيره فى مكان مختلف عن مكان تفكيرها .

وهكذا تصبح المرأة العصرية - رغم كل ما حصلت عليه من حقوق ومكاسب - مسلوبة الحقوق حتى من أبناء جيلها ، بل من بين أكثر هؤلاء الأبناء وعياً بحرية المرأة وفهماً لمعنى الجنس . «إن المرأة وحدها هى التى استطاعت أن تتمثل الدلالة الحضارية لعصرنا ، بينما تخلف الرجل عن الركب مطمئناً إلى خلود أسوار الحريم»[٢٣] .

وتبعًا لاختلاف أزمة الجنس ، وأزمة العلاقة مع الرجل من اتجاه إلى آخر يختلف إحساس المرأة بجسدها والذى يرمز لها فى الغالب بالقيد ويكون كل كفاحها للتخلص من الإحساس بهذا القيد كما عند كاتبات الاتجاه الثانى بينما يكون إحساس كاتبات الاتجاه الأول – موجهًا نحو استغلاله لتقييم الذات وتحقيق الوجود ، كما لا يعد بالنسبة لكاتبات الاتجاه الثالث يمثل قيدًا يستحق التمرد عليه أو التخلص من الإحساس به .

ويمكننا أن نمثل لتطور هذا الإحساس فى الاتجاهات الثلاثة بتطور إحساس «أميرة ، ليلى ، وفؤادة ، وسلوى ، وأمينة ، وجيهان» بجسدها لكى تعكس كل منهن التطور الذى طرأ على المرأة إزاء إحساس كل منهن بحريتها .

فبينما تحس أميرة فى «الجامحة» بأنها «امرأة قبل كل اعتبار ، والموهبة فى حياة المرأة تراب رخيص إذا قورنت بتبر الأنوثة الثمين»[٢٤] وتشعر عائشة فى الوشم الأخضر «(١٩٦٥) لهدى جاد – بالزهو لمجرد أنها» أخذت ترقب نموها الجسمانى وهى تخلع ملابسها ... ثم تتأمل نفسها فى المرآة ، فتلمح نهديها .. وخصرها .. ويحلو لها أن ترفع طرف القميص لتتدقق النظر»[٢٥] ، بينما تجد «ليلى» فى «الباب المفتوح» (١٩٦٠) تفهم أنها ببلوغها تحقق الفقدان الكامل لإنسانيتها وحريتها حيث «دخلت سجنا ذا حدود مرسومة ، وعلى باب السجن وقف أبوها وأخوها وأمها ، والحياة مؤلمة بالنسبة للسجان والسجينة»[٢٦]، ولذا تصرخ البطلة فى «مذكرات طبية» (١٩٦٥) قائلة: «إننى كرهت أنوثتى»[٢٧] ، فالأنوثة أصبحت بمثابة الحائل الذى يحول بينها وبين الحياة وطلاقة الحياة كما ترفض «فؤادة» «فى الغائب» (١٩٦٨) «وبهية شاهين» فى «امرأتان فى امرأة» (١٩٧٤) «لنوال السعداوى» مجتمعها كله ، لأنه مجتمع لا ينظر إلى المرأة إلا باعتبارها جسدًا ، ولذا تسقط «بهية شاهين» فى مأزق التفرد .. حيث تتعالى على بنات جنسها ، وترى فى نفسها تفردًا وقيمة واختلافًا عن باقى القطيع ، فتنفصل عنه لكنها لا تستطيع .. وبين الرغبة والنفور تجد «بهية» نفسها فريسة نظرة مختزة نظرة تقول لها إنها ليست امرأة ولا رجلاً وإنما «خواجايا» .

ويتراجع الجنس – عند كاتبات **الاتجاه الثالث** – لحساب الوجود الإنسانى عند «وفيه خيرى» فى الحياة فى خطر «وفى كل روايات زينب صادق ، وعند إقبال بركة فى

«ولنظل إلى الأبد أصدقاء» وفى رواية عائشة أبو النور «الإمضاء سلوى» فيصبح الجنس ليس هو عالم المرأة كله إن إيجابيًا أو سلبيًا ، فلا تجد رشيدة فى «الحياة فى خطر» تحس احتياجًا جسديًا .. بل هى «فى حاجة إلى صحبة وحب وصداقة قوية تقتلع من داخلها جذور الغربة والاحتياج»(٢٨) وتتلاشى فكرة تأثيم الجسد تمامًا عند أميرة ، وناهد ، وأمينة «فى يوم بعد يوم ، وشهور صيف» ، «ولا تسرق الأحلام» لزينب صادق» ، وذلك من خلال إسقاطها لتابوت الجسد ، وتعلن سلوى فى «الإمضاء سلوى» عن عدم رغبتها فى الزواج لأن «داخلها يجنح بقوة نحو الحرية والاستقلال وارتياد المجهول واكتشاف الصعب»(٢٩) ، ولا يكون الفشل فى الحب عند «جيهان» فى «ولنظل إلى الأبد أصدقاء» هو نهاية العالم ، بل تتقبل تلك الهزيمة وكأن شيئًا لم يكن وتتجه بكليتها إلى العمل .

الجنس إذن – فى الرواية النسائية – معيار صادق فى تحديد معنى المرأة عند الرجل ، ومعنى الرجل عند المرأة ، بل ومقياس بالغ الحساسية لأكبر معانى الحياة الإنسانية : الحرية. فقد همس لنا فى القرن الماضى، المفكر الفرنسى «شارل فورييه» ، بأن تقدم مجتمع ما ، يقاس بمدى حرية المرأة»(٣٠) .

فالجنس لا ينفصل عن الإطار الاجتماعى الذى تعيش فيه المرأة بل إن المشاكل التى تتولد عن مسببات جنسية ليست جسدية بالقطع بقدر ما تعكس من هموم اجتماعية أو حضارية أو نفسية وتتوالد من خلال الإحباط والفراغ النفسى أو عدم الإشباع الروحى أو النفسى أو الجنسى .

فالنظرة إلى الجنس باعتباره خطيئة تختلف من بيئة إلى أخرى ، ومن مجتمع إلى مجتمع ، ومن جيل إلى جيل ، فالخطيئة إذن فى حقيقة الأمر حقيقة نسبية تتغير حسب اختلاف ظروفنا الاجتماعية وغير الاجتماعية ، فالخطيئة إذن – «اسم على غير مسمى ، أو مجرد كلمة اخترعها الناس بعقوبة مطلقة ، لتعبر عن حقيقة تعيش فى كياننا حتى الأعماق ، حقيقة قدرية فى ظل المخطط الاجتماعى الذى رسمته الظروف من أجلنا . وهى حقيقة مطلقة بالنسبة إلى جوهرنا البشرى . وهى حقيقية نسبية حسب اختلاف ظروفنا»(٣١) .

وكما قلنا إن النظرة إلى الجنس باعتباره خطيئة تختلف باختلاف البيئات والمجتمعات والظروف والأجيال ، فهى أيضاً تختلف باختلاف الكاتبات ، ومن اتجاه إلى آخر ، **فالاتجاه الأول** - من الكاتبات ينظرن إلى الجنس باعتباره خطيئة تستوجب الرجم كما فى «سيد العزبة» (١٩٤٢) لبنت الشاطئ» ، فسميرة رغم أنها خادمة بل تعد فى عداد الرقيق يحاسبها المجتمع ويرحمها فى كل مكان تذهب إليه بل ويقتل أحد أبنائها بينما يترك سيدها حراً لا إثم عليه . كما تعانى «هبة» فى عيناك خضراوان» (١٩٧٤) لهدى جاد «من عقدة تأثيم الجسد بعد معرفتها بانحرافات زوجها ولذا تقول : «أريد أن أوقع على نفسى عقوبة .. كى أتطهر ... أشعر كأن قانورات الدنيا كلها غمرتنى .. وأننى أحتاج لمياه المحيطات كى أغتسل وأتطهر واستعيد نقائى»[٣٢] .

ولكن تختلف نظرة بعض كاتبات الاتجاه الثانى - إلى الجنس حيث ينظرون إليه لا باعتباره خطيئة بل باعتباره متعة وحقاً مشروعاً للمرأة وجزءاً من المساواة الحقيقية بالرجل فبهية شاهين «عند نوال السعداوى فى امرأتان فى امرأة (١٩٧٤) تعطى لنفسها الحق فى البحث عن الحبيب «سليم» ، بل وفى الذهاب إليه فى شقته المرتفعة قليلاً عن الأرض ، كما لا تحس بالإثم - فى نفس الوقت الذى تهرب فيه من العريس أو الزوج الذى أختاره لها والدها . فهى تحب «سليم» ولذا فهى ترى فى علاقتها معه نوعاً من المشروعية . فالحب - فى نظرها - هو الشىء الوحيد الذى يعطى للجنس مشروعيته ، هذه المشروعية التى لم تحسها فى علاقتها بزوجها والمشروعة اجتماعياً . فالحب - فى نظرها - هو المبرر الشرعى الوحيد لإقامة علاقة جسدية أو كما ترى - المرأة فى رواية سعاد زهير «أن الحب هو المبرر الوحيد لرفع الجنس إلى مرتبة الإنسانية)[٣٣] .

فبفقدان الزوجة - عند «سعاد زهير - الحب فى حياتها الزوجية تطلب الطلاق ، لكن تحس بعد الطلاق بالضياع النفسى والروحى والوجودى ، ولا تستطيع تحقيق التوازن فى حياتها إلا فى لحظة تحقيقها للحب الحقيقى من خلال علاقة متكاملة .

ولا نجد الجنس عند كاتبات **الاتجاه الثالث** يمثل أزمة أو مشكلة - كما رأينا فى الاتجاهين السابقين - بل ويصبح قضية غير مثارة - فى أغلب الأحيان - لا تنال اهتماماً خاصاً فى نسيج العمل الروائى .

وقضية الجنس نجدها فى بعض الروايات النسائية قضية غير مثارة بل ولا تشكل تبريراً من شأنه أن يعطى للنسيج الروائى حبكته الفنية ، ويمكن التمييز فى هذا المجال بين اتجاهين :

الأول : يُغيب الحديث لأنه يضر اجتماعيًا ويثير الشبهات حول الكاتبة التى ترفض الاصطدام مع المجتمع بقيمة وهو ما يتمثل فى كتابات هدى جاد - على سبيل المثال - ، ففى روايتها «عيناك خضراوان» (١٩٧٤) أهملت هذا الجانب من حيث الشرح والتبرير للوصول إلى حتمية الندم والذى جاء مفتعلاً فى الرواية مما أضر ببناء الرواية وتسلسل الأحداث المنطقى ، ورغم هذا يشير ناقد مصرى ليمدح هذه الظاهرة التى يراها - فى نظره - ظاهرة حميدة يقول : «ويهمنا بوجه خاص أن نشير إلى ظاهرة حميدة فى قصص السيدة هدى جاد ، هى ظاهرة العفة والبعد عن إثارة المسائل الجنسية التى ذخرت بها كتابات كثير من كتابنا وبعض كاتباتنا ، وهذه الظاهرة ، راجعة إلى ما تحلت به الكاتبة من حشمة وأنفة ووقار»[٣٤] .

والثانى : يُغيب الحديث لأسباب موضوعية وليس للخوف من المجتمع وأفراده ، وهذه الأسباب الموضوعية نردها إلى :

١ - إن موضوع الرواية لا يحتاج فى نسيجه إلى الاهتمام الكثير بمسألة شرح العلاقة الجسدية قدر اهتمامه بقضايا البطلة ذاتيًا .

٢ - أن تكون مسألة الجنس قد تحولت إلي بديهية متعارف عليها حيث إن ممارسة الحب لا ترتبط بدرجة التعبير عنها بقدر أهمية تحليل نفسية البطلة وتفسير سيكولوجية العلاقات . وهو ما يبدو واضحًا عند كاتبات الاتجاه الثالث أمثال زينب صادق .

والعلاقة الجسدية نجدها قضية مثارة - فى أغلب الروايات التى نتناولها - فى إطار عدم المشروعية ، ربما لأن الجنس فى العلاقة المشروعة لا يبدو أزمة ولكنه أيضًا مثار فى كثير من الروايات لكن بصورة أقل . وتثار هذه القضية فى هذه الحالة - فى حالات الفشل أو الخيانة أو خلو حياة الطرفين من الحب .

وهذه العلاقة أثيرت فى إطار المشروعية ، ولكن فى إيجاز شديد لشرحها وتبريرها أو الإشارة العابرة إليها كما فى رواية سعاد زهير «اعترافات امرأة مسترجلة» أو مسافر فى دمى «لعائشة أبو النور» ، وامرأتان فى امرأة «لنوال السعداوى» ، موت الرجل الوحيد على الأرض (١٩٧٩) لنوال السعداوى «كلما عاد الربيع» (١٩٨٥) لإقبال بركة» ، الحياة فى خطر» (١٩٨٣) لوفيه خيرى .

وتفشل العلاقة فى كل الروايات السابقة لفقدانها عنصر الحب والتى تتحول معها العلاقة الجنسية إلى علاقة غير إنسانية تستوجب التطهر بل ويكون الجنين ثمرة هذه العلاقة ، جنينا غير شرعى يجب التخلص منه ، ولذا تخلصت المرأة فى «اعترافات امرأة مسترجلة» من جنينها ، أو تتحول العلاقة إلى نوع من القهر والأختزال كما فى «مسافر فى دمى» أو إلى نوع من الغثيان كما فى امرأتان فى امرأة (١٩٧٥) ، أو إلى نوع من التعذيب والسادية كما فى «موت الرجل الوحيد على الأرض» (١٩٧٩) وفى «الحياة فى خطر» (١٩٨٣) ، أو كنوع من الضياع كما فى «كلما عاد الربيع» .

أما باقى العلاقات الجسدية التى تتناولها الكاتبات فى إطار عدم المشروعية ، فهى علاقات تبدو فى معظمها .. علاقات محبطة أو فاشلة لتوزعها فى الأسباب التالية :

١ – اشباع الرغبة .

٢ – الاغتصاب .

٣ – جنس مدفوع الثمن .

٤ – حب غير موفق .

١ - إشباع الرغبة :

إن تمام العلاقة الجسدية يعنى ضمنا وجود الرغبة المشتركة عند الطرفين المشاركين فيها ، ولكن هذه الرغبة قد لا تكون الدافع الوحيد لإتمام العلاقة . فبالإضافة إلى الرغبة قد يتوازى الحب أو الرغبة فى تحقيق هدف معين .. ولكن ما يعنينا هنا هو العلاقة الجنسية التى يكون الدافع الوحيد لها هو إشباع الرغبة الجسدية عند أحد الطرفين أو عندهما معًا . ويكون هذا الدافع موجودًا فى حالات الاغتصاب ،

والحب مدفوع الثمن والتى سنتعرض لها فيما بعد ولكن هنا نقف عندما تكون الرغبة كدافع وحيد لإتمام العلاقة وهو ما يظهر بوضوح فى رواية أسما حليم «حكاية عبده عبد الرحمن (١٩٧٧) ، ففى هذه الرواية تسعى «الخادمة» أم إبراهيم «إلى تحقيق رغبتها عن طريق «عبده» بشكل اغتصابى معكوس يقول عبده : «تركت نفسى للمرأة .. وقد قهرتنى قوتها .. تحولت مداعبتها إلى ضرب أقلام»[٣٥] .

والحاجة إلى إشباع الرغبة نجدها فى رواية «الصيد فى بحر الأوهام» (١٩٧٩) لإقبال بركة فنجد سميرة تنقاد ذات يوم لرجل غريب .. ويفاجأ هو بطاعتها العمياء «تستسلم بهدوء .. ليس لديها اختيار .. هى أيضًا فى حاجة إلى ذراع تلتف حول جسدها .. إلى جسد قوى تلوذ به .. ولو للحظات»[٣٦] . ولكن هـذا الغريب يتخلى عنها قائلاً : «أنا الآن لن أطمئن من ناحيتك ، فكما فعلت معى .. يمكن أن تفعل مع الآخرين»[٣٧] .

٢ - كما ترتفع نغمة الاغتصاب :

فى روايات نوال السعداوى ، والاغتصاب قد يكون لقدرات المرأة فتصبح خادمة فى «أغنية الأطفال الدائرية (١٩٧٨) ، وقد يكون باغتصاب جسدها فتتحول إلى بغى تمارس حياة السقوط كما فى «امرأة عند نقطة الصفر» (١٩٧٥) ، وكما فى رواية الصيد فى بحر الأوهام «لإقبال بركة» حيث لا تجد المرأة بعد سقوطها بدا من الاستمرار فى هذا اللون من الحياة .

وقد يكون الاغتصاب رمزًا – أيضًا – لاغتصاب الحرية والوجود الإنسانى كما فى اللعبة والحقيقة «لجيلان حمزة ، وفى دوائر الحب والرعب ، وكما فى «موت الرجل الوحيد على الأرض» ، وقد تشارك المرأة فى عملية الاغتصاب للحرية وللوجود الإنسانى كما فى حكاية عبده عبد الرحمن لأسما حليم .

٣ - وقد تصبح العلاقة الجسدية بمثابة الصفقة :

وتتحول معها المشاعر الإنسانية «ويتحول معها الإنسان إلى عملة ذات وجهين ، ويستحيل البشر إلى فريسة وقناص وتختلط الأدوار فيشعر الصياد أنه فريسة وتشعر الفريسة أنها صياد .. ولكنها عادة أو لعبة مسلية يتقنها الصياد والفريسة»[٣٨] .

وهذا هو المقصود بالدعارة المباشرة أو الحب مدفوع الثمن بشكل شبه منظم حيث تحترف المرأة حياة السقوط - كما في امرأة عند نقطة الصفر - ، وأسباب الاحتراف عديدة - منها ما هو يتعلق بالمجتمع - فالمرأة «في الصيد في بحر الأوهام» لا تجد المجتمع الذي يغفر لها خطأها الأول ولا تجد من مفر سوى الاندماج في هذه الحياة ، كما يجبر المجتمع فردوس - في امرأة عند نقطة الصفر - على أن تستمر على حين لا تستطيع مني في «دموع التوبة» (١٩٥٩) أن تنخرط في حياة السقوط كما لا تستطيع أن تعود إلى حياتها الأولى ولا يكون أمامها من طريق سوى الانتحار .

أما الدعارة غير المباشرة فهي تلك الممارسات المفهوم ضمنا أنها واقعة داخل نظام العمل ، أو تلك التي تحدث بشكل غير منظم فمنها «في رواية جيلان حمزة» زوج في المزاد» رغم أنها تحس بالاستعباد في بقائها معه إلا أنها تحس في قرارة نفسها أن الاحتياجات المادية فقط التي تربطها به . كذا تكون حياة الخادمة في رواية لطيفة الزيات «الباب المفتوح» حيث يجبرها عصام ولا تجد من مفر إلا الانقياد له خوفًا على عملها .

٤ - والحب غير الموفق :

يتواجد مع طرفين راغبين في الشرعية لكنهما عاجزان عن تحقيقها ، وهنا يكون المجتمع هو الحائل الأول لتحقيق هذه الشرعية . فعندما تحصل المرأة - في اعترافات امرأة مسترجلة - على الحب الحقيقي الذي يتحقق معها التوازن والتكامل لشخصها تجد من يُسمعها كلمات تكون سببًا في بتر علاقتها الصادقة وتظل العبارة «يا أخي دي شاريه لها ولد في سن أولادها» عبارة ملحة قادرة على فصل وبتر العلاقة . ويكون عامل السن هنا هو الفيصل في بتر العلاقة . بينما يكون عامل الزواج في «مسافرة مع الجراح» (١٩٨٠) ، عاملاً فعالاً أيضًا في ابتعاد العشيق رغم الرابطة الوثيقة التي كانت بينهما ، كما يكون المجتمع والسلطة هما الحائل لتحقيق الحب في «امرأتان في امرأة» وفي «الغائب» ، حيث يغيب الحبيب بفعل السلطة ، ويصبح أسطورة محال أن تتحقق لفؤادة ولبهية شاهين في ظل مجتمع لا يوفر الظروف التي تساعد على اكتمال ونمو هذه العاطفة .

هوامش قضايا المرأة جسديًا

(١) غالى شكرى : أزمة الجنس فى القصة العربية ، ص ١٨ .

(٢) انظر فريدريك أنجلس : أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة ، ص ٦٥ ، ٧٢ .

(٣) كافين رايلى : الغرب والعالم تاريخ الحضارات من خلال موضوعات ، ص ٣٣ .

(٤) د : سامية حافظ حسن الختام : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى للمرأة المصرية ص ٢١٣ .

(٥) نفسه ص ٢١٤ .

(٦) موقف علم الاجتماع من قضايا المرأة : مقال بمجلة الوحدة ص ٥٧ .

(٧) نفسه ص ٥٨ .

(٨) نفسه ص ٥٩ .

(٩) د : سامية حافظ : دراسة كشفية ص ٢٠٢ .

(١٠) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ص ١٤٣ .

(١١) عائشة أبو النور : مسافر فى دمى ص ٦٢ .

(١٢) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ، ص ١٤٤ .

(١٣) د : ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى . بحث بمهرجان طه حسين .

(١٤) أمينة السعيد : الجامحة ص ٨١ .

(١٥) د : سامية حافظ : دراسة كشفية ، ص ١٦٧ .

(١٦) ايريك فروم : الخوف من الحرية ، ص ٢٩ - ٣٥ .

(١٧) د : سامية حافظ : دراسة كشفية ص ١٦٩ .

(١٨) نفسه ص ١٦٩ - ١٧٠ .

(١٩) زينب صادق : يوم بعد يوم ص ١٧ .

(٢٠) وفيه خيرى : الحياة فى خطر ص ٥٥ .

(٢١) جيلان حمزة : زوج فى المزاد ، ص ٧٠ ، ١٠٦ .

(٢٢) إقبال بركة : ولنظل إلى الأبد أصدقاء ، ص ٤٤ .

(٢٣) غالى شكرى : أزمة الجنس فى الرواية العربية ٢٨٣ .

(٢٤) أمينة السعيد : الجامحة ، ص ١٢٣ .

(٢٥) هدى جاد : الوشم الأخضر ، ص ٥٥ .

(٢٦) د : لطيفة الزيات : الباب المفتوح ، ص ٢١ .

(٢٧) نوال السعداوى : مذكرات طبية : ص ٧ .

(٢٨) وفية خيرى : الحياة فى خطر ص ٩٨ .

(٢٩) عائشة أبو النور : والإمضاء سلوى ص ١٢٦ .

(٣٠) غالى شكرى : أزمة الجنس فى الرواية ، ص ٢٦٨ .

(٣١) نفسه ص ٢٥٦ .

(٣٢) هدى جاد : عيناك خضراوان ص ١٠٥ .

(٣٣) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ص ٣٠ .

(٣٤) مصطفى عبد اللطيف : مقالة عيناك خضراوان مجلة الثقافة - السنة الثانية - العدد ١٨ - مارس ١٩٧٥ . ص ١٢٣ .

(٣٥) أسماء حليم : حكاية عبده عبد الرحمن ١٢٩ .

(٣٦) إقبال بركة : الصيد فى بحر الأوهام ص ٣٢ .

(٣٧) نفسه ص ٣٥ .

(٣٨) نفسه ص ٣١ .

الباب الثانى

صورة المرأة فى الرواية النسائية

الفصل الأول

صورة المرأة الريفية

مدخل :

" تعتبر المرأة الريفية المصرية أول امرأة فى تاريخ البشرية قامت بدور المرأة العاملة فى الوقت الذى تقوم فيه بدور ربه المنزلة " [1] وإذا نظرنا إلى الأعمال التى تمارسها المرأة الريفية فى المجتمع المصرى ، ظهر لنا فى وضوح كبر حجم المسئولية الملقاة على عاتقها ، فهى عادة أول من يستيقظ من أفراد العائلة وآخر من ينام ، وتراها دائما فى عمل مستمر ، تحلب البهائم ، وتحضر الطعام وترعى صغار الأسرة وكبارها ، وهى التى تقوم بإطعام الطيور والحيوانات الصغيرة والعناية بها ، وجلب الماء اللازم من الترعة ، كما أنها تقوم بطهو وحفظ الأطعمة ، والذهاب إلى السوق ، وبالإضافة إلى ذلك تساعد زوجها فى عمله بالحقل .

إن مشاغل المرأة الريفية وأعمالها المتشعبة ، مع العادات والتقاليد السائدة فى الريف ، من شأنها أن تقف حائلا بينها وبين التنقل والذهاب إلى الأماكن التى تستطيع فيها أن تتعلم الطرق والأساليب الجديدة أو أن تكتسب خبرات نافعة " ، " فهى منعزلة فى واقع الأمر عن تطورات المجتمع وصلاتها دائما تكون محدودة فى دائرة صغيرة من أقاربها ومعارفها من القرويات ، وعن طريق هؤلاء تنتقل إليها المعلومات والعادات ، والطرق القديمة ، كما تنتقل إليها الخرافات " [2] .

ومن الأسباب التى حالت دون تقدم المرأة الريفية ضعف ثقتها بنفسها بسبب نظرة عدم الاعتبار والتقدير - لها - من جانب الرجل ، ولكثرة الأعباء الملقاة على عاتقها ، وعدم توافر الإمكانات اللازمة لتطوير المجتمع فى الريف ، وبالإضافة إلى

تفشى الجهل ، والتمسك بالعادات والتقاليد القديمة ، مثل حرمان البنت من التعليم والزواج المبكر والسيطرة غير الواعية للرجل على المرأة .

والمرأة الفلاحة - فى الريف منذ القديم وحتى الآن - تعتبر أسعد حالا من أمرأة الطبقة الوسطى أو العليا غير المتعلمة التى تعيش فى المدينة ، وذلك لتمتع الريفية - منذ القديم ، بحريتها فى خروجها وعملها فى الزراعة وإنطلاقها ، " كل ذلك أعطاها شخصية متميزة بعدت فيها عن التعقيدات التى قابلت المرأة فى المدينة .. " [٣] ، فهى - مع جهلها " زميلة الرجل فى كل أعمالها ... وهى أيضا تعرف كل ما يعرفه الرجل الفلاح، مداركهما فى مستوى واحد " [٤] فى حين أن امرأة الطبقة الوسطى أو العليا (غير المتعلمة) متأخرة عن زوجها (المتعلم) بمسافات شاسعة وهذا التأخر من شأنه أن يعمق بعد المسافة بين المرأة وزوجها يزيد من حدة الخلاف والاختلاف بينهما .

وتأتى صورة المرأة الفلاحة فى الرواية النسائية صورة مختلفة - إلى حد ما - عن صورة الفلاحة فى الواقع ، كما يقل تناول الكاتبات لهذه الصورة ، إذا ما قورن بتناولهن لصورة المرأة التى تعيش فى المدينة .

فالروايات التى تناولت صورة المرأة الفلاحة يمكن حصرها فى : راوية " *سيد العزبة* " (١٩٤٢) لبنت الشاطئ " ، و " *الوشم الأخضر* " (١٩٦٥) " لهدى جاد " ، وصابرين " (١٩٦٦) " لجاذبية صدقى " وفى روايات " *امرأة عند نقطة الصفر* " (١٩٧٥) ، و " أغنيـة الأطفـال الدائرية " (١٩٧٨) و " مـوت الرجل الوحـيـد على الأرض " (١٩٧٩) لنوال السعداوى ، وتتعرض روايات " *سيد العزبة* " ، و " *الوشم الأخضر* " و " أمرأة عند نقطة الصفر " و " أغنية الأطفال الدائرية " لمقطع قصير من حياة المرأة الريفية حيث تنتقل إلى المدينة لتمضى الجزء الباقى والأكبر من حياتها فى المدينة .

وبانتقال " البنت الريفية " إلى المدينة " فى الوشم الأخضر " بتغير شكل حياتها تماما من " فلاحة جلفة " [٥] إلى " خادمة " لمنزل أرستقراطى ، وفى هذا المنزل تتعلم القراءة ، وتكتسب العديد من خبرات الطهو ، فتتغير شخصيتها وتنضج ، ولكن يبقى هذا " الوشم الأخضر " - المرسوم على وجهها - حائلا بينها وبين المدينة ، حيث يرمز

لطبقتها ، ولريفيتها ، إلى أن يطلب منها زوجها ، بأن تزيل " هذا الوشم " بماء نار ، وكأنه يطلب منها أن تمحو آثار القرية تماما لتليق عليها ثياب المدينة والتى تتناقض مع ثياب القرية .

وتنتقل " سميرة " و " حميدة " و " فردوس " فى روايات " سيد العزبة " وأغنية الأطفال الدائرية " وامرأة عند نقطة الصفر " – من نطاق حياة الريف إلى نطاق حياة المدينة ، فتنتقل إلى حياة مختلفة وقيم مغايرة ، وتتعرض لسلسلة من عمليات القهر ، ويأخذ هذا القهر شكلين :

الأول : اغتصاب قدرتها على العمل بتحويلها إلى خادمة .

الثانى : اغتصاب جسدها ، فتتحول إلى " ساقطة " تتعرض لعقاب المجتمع – كما فى " سيد العزبة " ، أو تتحول إلى " بغى " تمارس " الدعارة " كما فى أغنية الأطفال الدائرية " و " امرأة عند نقطة الصفر " .

فالمدينة تعمل على محو وقتل باقى آثار القرية ، ولكن " الريفية " لا تستطيع استيعاب كل ملامح المدينة ، والتى لا يبذو منها – لها – سوى الوجه القبيح الذى يأخذ ولا يعطى ، ولذا فشخصية الروية التى تغزو المدينة تبدو شخصية مفككة ومهزومة إزاء قهر المدينة المستمر .

ولذا تصبح المدينة رمزا لقيم مغايرة لقيم القرية ، ولا تمتزج معها ، ولذا تتعرض المرأة الفلاحة " المهاجرة إليها للاغتراب والقهر ، كما تتعرض لسلسلة من الاغتصابات المعنوية والجسدية ، ولا تجد عائشة – فى الوشم الأخضر – من حل إلا المحو الكامل لآثار القرية من خلال إزالة هذا الوشم الذى يشير إلى كونها فلاحة ، جلفة .. وكأنه بهذا يوجد استحالة للتفاهم أو التواصل بين قيم القرية وقيم المدينة .

وتختلف صورة العمة " زكية " فى " موت الرجل الوحيد على الأرض " (١٩٧٩) عن صورة " كعب الخير " فى " صابرين " (١٩٦٦) بخروجها عن الصورة

الأنثوى التقليدية ، فالرواية تبدأ بوصف " زكية " وهى فلاحة صامدة المشاعر والأحاسيس الطويلة ، وممشوقة تضرب الأرض بفأسها ليرن : فى الحقول المجاورة قويا ثابتا ، وعضلات ذراعيها قوية مشدودة ، وجلبابها منحسر عن ساقين طويليتين عضلاتهما قوية نافرة كعضلات الرجل " (٦) وضربات فأسها كملامحها متحدية الأرض " تقتل الزمن دون أن يقتلها ، وتكسر الأرض دون أن تنكسر " (٧) وترفع الفأس إلى أعلى كأنما تضرب به السماء ، ثم تهوى به إلى أسفل لتشق به بطن الأرض ، وتظل تضرب بفأسها دون توقف " حتى فى وقت الظهيرة حين تتوقف فؤوس الفلاحين الرجال ساعة الغداء ، تظل ضربات " زكية " تدق الأرض ، والجاموسة أيضا " قد تتوقف لحظة ، وتكف الساقية عن صريرها المنتظم ، لكن فأس " زكية " تظل ترتفع وتنخفض وترتفع وتنخفض " (٧) .

هذه هى صورة " زكية " .. وهى على ما تبدو صورة للأنثى التى تتسم فيها بالخصائص الذكرية فى تلك العضلات النافرة ، وفى هذا الفأس الذى يظل يعمل حتى حين تتوقف فؤوس الفلاحين الرجال ونراه أخيرا فى عملية القتل (قتل عمدة القرية) رمز التسلط والقهر المادى والمعنوى .

والعمدة هو السلطة التى تمارس القهر ، هو القوة الذكرية التى تقوم باغتصاب فتيات القرية وقتل من يعارضها ، ويقوم بمعاونته ثلاثة من رجال القرية وهو شيخ الجامع وشيخ الخفر وأخيرا حلاق الصحة .

ولا تبدو صورة العمة " زكية " كنموذج رومانسى فى حياتها أو حركتها بل كنموذج إنسانى نامى يتحرك فى كل اتجاه فهى تستبطن هذا القهر الواقع عليها من زوجها " عبد المنعم " الذى " فى كل مرة يموت لها ولد يضربها ، وفى كل مرة تلد له بنتا يضربها . " (٨) .. ، هذا القهر المتمثل فى العمدة الذى أغتصب بنات أخيها وسجن أخاها وابنها .. ولذا فهى تظل تحملق فى الفراغ " بعينين واسعتين مرفوعتين فى تحد أشبه بالغضب أو غضب أشبه بالتحدى .. " تطفو عليها سحابة متحركة كالقلق أو

الضيـاع أو الخوف من المجهـول " (٩) وتذهب إلى " حلقـات الزار " لتظل تصـرخ ، صرخات حادة طويلة وممتدة " مكبوتة مختزنة فى جسدها منذ ولدت ، منذ سمعت أباها يضرب أمها .. منذ ضربها " عبد المنعم " زوجها ثم صعد فوقها بجسده الثقيل الضخم .. منذ حملت وولدت ونزفت ودفنت أولادها واحدا وراء الآخر .. منذ .. ومنذ .. " (١٠) - وفجأة تحمل الفأس حتى إذا " رآها العمدة قادمة نحوه ، فظن أنها إحدى العاملات فى أرضه ، ولكنه ما أن أقترب منها حتى رأى زراعها الطويلة ترتفع فى الهواء وفى نهايتها الفأس ، قبل أن يسقط الفأس فوق رأسه ليهشمه ، كان قد رأى عينيها وفقد الوعى من شدة الذعر " (١١) .

وهكذا تبدو عملية القتل هى الفعل الإيجابى الأكيد - وليس الوحيد - والذى به تؤكد وجودها ، فرغم أنها تعمل فى البيت والحقل إلا أن هذا القهر - الذى تعانيه وتستبطنه فى وعيها وأحلامها - يقف حائلا بينها وبين هذا الوجود ، فثمة حائل يعوق وصولها إلى ذروة الممارسة الفعلية للحياة ، هذا الحائل يتمثل فى " أم صابر " الداية التى أجرت لها عملية الختان ، وفى هذه النافذة التى يطل منها العمدة الذى يملك المال والسلطة .

و " زكية " - هنا - تعانى قهرا عضويا متمثلا فى عملية " الختان " ، وقهرا نفسيا متمثلا فى الأب والزوج والسلطة .. من المجتمع ككل ، ولذا فليس من الغريب أن تغيب عن الوعى - فى نهاية الرواية - ويشرد عقلها وتظل فاقدة للوعى لتؤكد على استحالة قدرتها على الاستمرار فى هذ المناخ .. بوعى كامل ..

ونال السعداوى - هنا - تقدم " زكية " صورة للمرأة الريفية من زاوية رمزية تبتعد بها عن أرض الواقع الريفى المصرى . فتصور المرأة الفلاحة بعيون الكاتبة التى تعيش فى المدينة وتنظر إلى الريف المصرى وإلى الفلاحة المصرية من مسافة بعيدة ، مسافة تعكس صورة " كاريكاتيرية " للقبح فى الريف دون أن تهتم بالثنايا المضيئة فيه . فالشارع والمناخ فى الريف لوحة قبيحة تشير إلى الواقع .

الردىء فالهواء يهب ويتطاير التراب من فوق الجسر إلى المنخفض حيث ترقد البيوت الطينية السوداء بأسطحها المتعرجة ، تعلوها أكوام القش والحطب والجلة ، ونوافذها الصغيرة كثقوب فى الجدران . وأبوابها الخشبية وجدرانها مدهونة بالطين فيما عدا بيت العمدة الكبير .. جدرانه حمراء بنيت بالطوب الأحمر .. (١٢) . أيضا معظم الفلاحين شواذ جنسيا أو ساديون وتلك أيضا صورة لا تتفق مع صورة الفلاح المصرى . فهو حقيقة مقهور بفعل الظروف الاقتصادية والسلطات التى كانت تتحكم فى الريف فى فترة ما قبل الثورة ولكن صورته لا تتفق مع صورة كفراوى أخى « زكية » والذى له وجه أسمر قاتم ملامحه تشبه ملامح زكية وعيناه تشبهان عينيها مرفوعتان وغاضبتان ولكنهما خاليتان من التحدى وشبه يائستين وهو أيضا يرى جاموسته تفهم وتتكلم ويشم رائحة الأنثى .. فهو شاذ مثله مثل باقى الفلاحين فى القرية .

وتأتى صورة « زكية » صورة كاريكاتيورية للفلاحة المصرية التى تستبطن القهر وتتمرد عليه بالاسترجال . وتختلف تلك الصورة عن صورة المرأة الفلاحة فى واقع الريف المصرى لا فى عنصر الاسترجال المبالغ فيه . فمعظم الفلاحات الريفيات يعملن فى الحقول وهذا بالطبع يكسبهن قوة جسدية تشابه قوة الرجل وهذا يضفى على القروية خشونة إذا ماقورنت ببنت المدينة - بل فى شخصيتها التى تخرج عن الصورة التقليدية للفلاحة المصرية فى كونها أشجع من كل رجال القرية وهذا يبدو فى إقدامها على قتل العمدة وفى كونها أقوى من كل رجال القرية ففأسها تظل تضرب دون توقف حتى حين تتوقف فؤوس الفلاحين الرجال فى وقت الظهيرة .

والكاتبة تقدم « زكية » فى رواية واحدة فقط ، تقدمها كأنثى مشوهة وجسد مضطهد فقط .. وهذا الاضطهاد يتركز فى الجانب الجنسى . ويأتى رد الفعل - من زكية - إزراء هذا القهر إما بالقتل وإما بإنكارها لخصائصها الأنثوية . وهذا - وكما قلنا - من الأشياء التى باعدت بين صورة زكية وصورة المرأة الريفية فى الواقع ، لكنها - مع هذا - تبدو فى مجملها صورة رمزية للتمرد الداخلى للفلاحة التى تستبطن القهر الواقع عليها ، وتعكسه بصورة بارزة للعين المجردة .

وعلى العكس من صورة زكية ، تبدو صورة كعب الخير « لجاذبية صدقى فى رواية » صابرين فالأولى وإن كانت تسعى إلى إنكار الانوثة بالاسترجال فالثانية تحاول تأكيد هذه الأنوثة من خلال الاغراء بل واستغلال هذه الانوثة كسلاح لإغراء الرجل للإيقاع به والانتقام منه .

ورغم هذا الاختلاف فالكاتبة لاتقترب من الواقع الريفى أيضا فجمال الطبيعة الذى تصوره الكاتبة يبدو لوحة مثالية لو قورن بطبيعة الريف والتى لاتخلو من قبح . وتصف الكاتبة الطبيعة فى القرية ، تقول : كأن الربيع قد أقبل ولمس كل شئ بيده السحرية ، يسمه بطابعه : الجو الصحو والسماء الصافية ، والخضرة الشاملة ، وزقزقة العصافير المنهمكة فى عملها ، وثغاء الحملان كما سكب نضارته فى وجنات العذارى وهن حاملات الجرار .. (١٣)

أيضا المناخ الحياتى فى الرواية بما يشوبة من خطط محكمة وتنافس وصراع بين النساء يبتعد عن بساطة الريف فى الواقع . والرجال بدل أن يصبحوا قوة قاهرة ومسيطرة على النساء - كما هو فى الواقع الريفى - نجدهم فى الرواية مثل ، قطع من الشطرنج تحركهم النساء كيفما شئن (١٤) فالأنوثة هى القوة القاهرة للرجال والتى لايملك إزائها إلا أن يقتل أخاه للحصول على زوجته كعب الخير ويطلق زوجته « آمنة » لكى يتزوج بأختها خضرة وكل هذا يكون بخطة محكمة من المرأة والرجل - فقط - يقوم بتنفيذها .

وشخصية كعب الخير فى أول الرواية تختلف تماما عنها فى النهاية فهى تطالعنا - مع أول الرواية - كابنة مسالمة ومحبة لأسرتها ولكنها مع نهاية الرواية يصل نموها وتطورها ليكشف عن صورة عدوانية تتفوق لديها رغبة الانتقام على عاطفة الحب .

فالخالة خضرة - الوجه الآخر لكعب الخير - تتمكن من إغراء الأب حتى يطلق زوجته (أم كعب الخير) ويتزوجها ، وتموت الأم آمنة بعد أن توصى ابنتها بأن تنتقم . لها وتنجح « كعب الخير » فى تحقيق هذه الوصية بعد حين من الزمن حيث تتزوج أحد أبناء الخالة الثلاثة تاركة اثنين منهم يحبانها لكنها تستمر فى محاولات الإغراء حتى

تفاجأ الخالة خضرة بأثنين من أبنائها فى السجن ، والثالث قتل بيد أخيه ويحدث هذا فى فترة قصيرة جدا أو بين يوم وليلة .

وصورة كعب الخير هنا مستمدة من التراث الشعبى والذى يؤكد على كيد النساء وغدرهن ، ومستمدة من التراث الدينى (قابيل وهابيل) فهى صورة تأتى مشابهة – فى عدوانيتها على الرجال لصورة العمة « زكية » فكلتاهما – وأن اختلفا فى الشكل تتفقان على إعلاء مكانة المرأة والتأكيد على تفوقها على الرجل .

« وكعب الخير » بهذا لاتعكس صورة سوية للأنثى الفلاحة بل للأنثى التى تتخذ من أنوثتها سلاحا لاغواء الرجل ليس للاحتفاظ به بل للإيقاع به والانتقام منه كما لانجدها تعبر عن دور الفلاحة فى الحقل – كامرأة عاملة – فهى مشغولة دائما فى الاهتمام بأنوثتها ومن أجل تدبير مخطط للانتقام والقتل وهى أخيراً تعكس الصورة السادية والتى نجدها فى الكثير من الدراسات الانثربولوجية وخاصة فى كتابات « يونج » والتى تشير إلى عصر سيادة المرأة وتلح فى تأكيدها على الطابع العدوانى القديم لديها ، فهذه الدراسات ترى أن العدوان ليس فقط قاصرا على الرجال ولكننا نلتقى فى أعماق المرأة بأعنف أشكاله ، انحدرت إليها من عصور قديمة جدا وظلت مختفية وقابعة فى الثنايا المظلمة من نفس المرأة يساعد على حدتها وضرورتها ذلك الاضطهاد والضغوط الاجتماعية التى تقع عليها (١٥) .

هوامش صورة المرأة الريفية

(١) أحمد طه محمد : المرأة المصرية بين الماضى والحاضر ص ٢٠٢ .

(٢) نفسه : ص ٢٠٣ .

(٣) د لطيفة محمد سالم : المرأة المصرية والتغيير الاجتماعى ص ١٩٦ .

(٤) قاسم أمين : تحرير المرأة ص ٢١ .

(٥) هدى جاد : الوشم الأخضر ص ٤١ .

(٦) د : نوال السعدوى : موت الرجل الوحيد على الأرض ص ٩ .

(٧) نفسه : ص ١٠ .

(٨) نفسه : ص ١٠٦ .

(٩) نفسه : ص ٣٢,٨ .

(١٠) نفسه : ص ١١٣ .

(١١) نفسه : ص ٢٠٦ .

(١٢) نفسه : ص ١٢١ .

(١٣) جاذبية صدقى : صابرين ص ١٣٢ .

(١٣) د سامية حافظ : حسن الختام دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى للمرأة المصرية ص ١٦٢ .

(١٥) نفسه : ص ١٣٩ .

الفصل الثانى

صورة المرأة العاملة

مدخل :

تقول « مارجريت ميد » عالمة الانثروبولوجيا الامريكية فى إحدى افتتاحيات العام العالمى للمرأة (١٩٧٥) : لقد حدثت فى العام ثورتان أدتا إلى تغير الوظيفة الرئيسية لكل من الرجل والمرأة تغييرا جذريا : " الثورة الصناعية " التى أنشأت ضربا جديدا من الاستغلال ، شمل الرجال والنساء على السواء ، وكافح الرجال والنساء جميعا منذ ذلك الحين " والثورة الطبية " التى كافحت الأمراض الوبائية ، وقللت من الوفيات ، ومكنت الإنسان من تحديد النسل ، وهذا يعنى مزيدا من تحرر الرجل والمرأة معا ، وخاصة الأخيرة ، ومن ربقة التقاليد الاجتماعية التى قضت بأن يكون دورها الوحيد مقصورا على أنجاب الأطفال وخدمتهم ، ومن ثم أتيح لها " دور جديد " وهو خدمة المجتمع المعاصر (بخروجها إلى العمل) ، دون الاقتصار على إنجاب أبناء المستقبل فحسب [١] .

أما خروج المرأة إلى العمل الوظيفى فى مصر فإنه يقترن ببناء الدولة الحديثة فى عصر " محمد على " وعلى التحديد منذ إنشاء (مدرسة الولادة) سنة ١٨٣٠ لتخرج فتيات متخصصات فى هذا الميدان ، فعينت خريجات هذه المدرسة فى المستشفيات الحكومية ، وفى المدرسة ذاتها ، وفى المحاجر الصحية ، وفى أقسام البوليس " ، ومنحت بذلك لقب " أفندى " ثم اقتحمت المرأة " مهنة التدريس " - بعد مهنة التوليد والتمريض - حينما أنشئت مدرسة (معلمات السنية) سنة ١٩٠٠

ولسنا فى مكان المؤرخ لتطور خروج المرأة المصرية إلى العمل بمفهومه الحديث ، وإنما حرصنا على الإشارة إلى هذا البعد التاريخى ، لدلالته النفسية والاجتماعية ،

لننقل منه إلى التأكد على أن تسرب المرأة إلى مجالات العمل المختلفة – التى كانت وقفا على الرجال –- أخذ فى الاطراد والزيادة حتى أصبح يغطى الآن مختلف أنواع المهن .

ويكفى النظر إلى (جداول توزيع قوة العمل بين النساء) فى نشرات الجهاز المركزى للتعبئة العامة والإحصاء لنجد " أن المرأة المصرية ممثلة فى جميع الأعمال والمهن " من عاملات تشغيل وسائل النقل إلى ذوات المهن العلمية والفنية " مرورا بالمشتغلات بأعمال البيع والأعمال الكتابية والمديرات المشتغلات بالأعمال الإدارية والتنفيذية .. إلخ .

وقد نجحت الرواية النسائية فى رسم صورة صادقة للعاملة المصرية ، وفى إيضاح دوافع العمل – لديها والتى اختلفت باختلاف الواقع المصرى ، من خلال مراحله التاريخية المختلفة ، فدوافع وقضايا العاملة المصرية فى مرحلة ما قبل الثورة ، تختلف عن دوافعها وقضاياها فى مرحلة ما بعد الثورة ، والمرحلة التى تلت الانفتاح الاقتصادى .

فدافع المرأة فى مرحلة ما قبل الثورة – إلى العمل – نجده دافعا اقتصاديا اجتماعيا ، وتكون قضيتها هى الفقر والحاجة ، فسميرة فى سيد العزبة – لعائشة عبد الرحمن (١٩٤٢) – ، وعائشة فى الوشم / الأخضر (١٩٦٥) ، ونفيسة فى " موت الرجل الوحيد على الأرض "(لنوال السعداوى) (١٩٧٩) ، نساء فلاحات ، تضطرهن ظروف الفقر إلى النزول من القرية إلى المدينة لكى يخدمن أسراً أرستقراطية وهن لا يعملن لا لكى يحققن مزيدا من الربح ، ولا ليحققن هدفا ذاتيا ولكن للحصول على لقمة العيش ، فالعمل هنا لايجلب لها مكانة أو قيمة اجتماعية بقدر ما هو يدخل فى نطاق العيب .

وكان خروج المرأة إلى التعليم والعمل اللذين حدثا فى الواقع المصرى قبل ثورة يوليو (١٩٥٢) نادرا ، وظهرت هذه الندرة أيضا فى الرواية النسائية ، حيث لا نجد صورة واضحة المعالم للعاملة المصرية فى أول خطواتها نحو العمل سوى فى رواية سعاد زهير اعترافات امرأة مسترجلة (١٩٦١) .

وصورة المرأة العاملة فى مرحلة ما قبل الثورة ، صورة لا تكاد نجدها إلا فى صورة الخادمة المغلوبة على أمرها ، المقهورة بدافع الحاجة ، وهى صورة سلبية للمرأة ، "فسميرة" فى سيد العزبة (١٩٤٢) نجدها تعتبر نفسها "رقيقا" فتقول : لا أنقم على "السيد" ولاأنكر من أمره ماكان ... إن الصفقة الجديدة أكدت حقه علىّ وعلى

الباقين من أهل الضيعة ، أو لم تكن ملك يمينه ، يتصرف المالك ، فيورثنا من يشاء ، ويبعنا إلي من شاء ؟ . أجل ، وها نحن أولاء ، قد انتقلنا مع الأرض والقصر والدواب ، من مالك إلى مالك .. من سيد إلى سيد .. [٢] .

ونجد صورة سميرة – كما تعرضها الكاتبة – صورة لأنثى بائسة تعرض مأساة الجنس وتمثل صورة من شقائهن [٣] . وهى بهذا تعكس وضعية المرأة فى تلك المرحلة المبكرة ، وهى رغم هذا شخصية مسطحة ، حيث تتحدد ملامحها منذ البداية ، فلا تكاد تحس شيئا – مع تطور الأحداث – سوى أنها أنثى مغلوبة على أمرها ، كما تعرض الكاتبة صورة من صور الحب القديمة ، حيث يقوم الحب بين سيد وجارية ، ومايتبع هذا من قهر للمرأة وعبوديتها من جانب الرجل والمجتمع معا .

ولا تختلف كثيرا صورة عائشة فى « الوشم الأخضر » (١٩٦٥) عن صورة سميرة « فى « سيد العزبة » ، فهى أيضا تحس بضآلة مكانتها ، وبناء على هذا تتحدد نظرتها إلى ذاتها ، تقول « أنا مدموغة بوشم يحدد مقامى ، فأنا فلاحة جلفة ، زبالة كما يدعونى عادل بك « [٤] ، ولذا نجدها تقبل الزواج برجل يكبرها بخمسة وأربعين عاما ، فقط لأنه من الطبقة الحاكمة ، ورغم هذا تفاجأ بسيدتها نبيلة تجرحها قائلة : « يانهارك أسود أنتى لا أكاد أصدق .. هل نسيت نفسك .. » [٥] .

والكاتبة لاتهتم بالوصف الخارجي ليكمل ملامح الشخصية ويظهرها ، بقدر ما تهتم بالتحيز للبطلة « عائشة » فنجدها تقول على لسان الراوية : « عائشة » نوع جديد ، غريب أو لعله طريف جدا ، الأنوثة من مميزاتها . الرقة ، النعومة ، لكن فى ظروف معينة خاصة . [٦] كما تهتم بإبراز الحركة الداخلية المعتملة فى نفس عائشة وتوضحها بعبارة « تنفرد عائشة بنفسها وتفكر . ثم تستغرق فى التأمل » .

وصورة « عائشة » نموذج للأنثى التقليدية ، تختلف عن « سميرة » فى « سيد العزبة » بإرادتها ، وشخصيتها التى تهتم الكاتبة بإظهار نضجها وقوتها مع مختلف المواقف .

وتتجسد ملامح القهر الذى تتعرض له الخادمة فى رواية « موت الرجل الوحيد » (١٩٧٩) لنوال السعداوى ، فنجد الكاتبة تركز على صورة المرأة المغتصبة من جانب

الرجل الوحيد فى القرية ، حيث إن كل أهل القرية شواذ جنسيا ، والعمدة هو الرجل الوحيد الذى تهتم الكاتبة بإبراز صورة وجهه الجميل ، وهو الرجل الوحيد المتسلط بقوة السلطة والقادر على نيل أى امرأة فى القرية ، ومع أن الكاتبة تهتم بإبراز صورة رمزية للقهر المتسلط على القرية ، إلا أنها تبرز ذلك فى صورة الاغتصاب ، ويكون اغتصاب المرأة (نفيسة) - هنا - ذا شقين : الشق الأول : هو اغتصاب قدرة المرأة على الفعل أو العمل ، والثانى ، اغتصاب جسدى لإرادة المرأة وحريتها . ولا تهتم الكاتبة بالتركيز على شخصية «نفيسة» فقط - لإبراز ملامحها الداخلية والخارجية - بقدرما تهتم بتعديد أنماط المرأة وصور قهرها فى القرية « فنفيسة » لا تعرف من ملامحها الخارجية إلا « عينيها السوداوين الواسعتين المرفوعتين وفيهما شمخة نساء أسرة كفراوى « ولا نعرف شيئا عن ملامحها الداخلية ، لأنها شخصية غائبة من الرواية ، وتحضر سيرتها بطريقة التذكر أو التداعى ... فى حين أن زكية « عمتها تستبطن معنى القهر ، ويبدو هذا القهر على ملامحها الخارجية ، فى عينيها حيث « تطفو عليهما سحابة متحركة كالقلق أو الضياع أو الخوف من المجهول « [٧] ، ولذا فهى تبدو صورة مجسدة للرفض فى ضربات فأسها القوية الثابتة أو التى « تسرع ولا تبطىء كدقات الساعة ، تقتل الزمن دون أن يقتلها ، وتكسر الأرض دون أن تتكسر » [٨] .

وصورة « زكية » - بهذا - صورة غير تقليدية للمرأة الفلاحة العاملة فى الحقل ، وصورة تحاول الكاتبة أن تقترب بها إلى معنى الرمز والمثال ، لكنها فى النهاية تبتعد بها عن الواقع ، أما الملامح الداخلية والخارجية فتبرزها الكاتبة من خلال الوصف الخارجى الذى يتعمد تحليل الداخل .

ويتعاون الشكل الفنى لرواية « اعترفات امرأة مسترجلة » لسعاد زهير » (١٩٦١) مع المضمون لبلورة وإظهار ملامح شخصية « المسترجلة » ؟ فنجد الرواية تُروى «بضمير المتكلم » أو المعترف ، حيث تقوم المسترجلة بالاعتراف أو الإدلاء عن كل حياتها السابقة ، فتأتى لغة الحوار عامية ، لتتناسب مع لغة الشخصية وجوها النفسى ، وتحكى المسترجلة عن تجربة المرأة الأولى فى خروجها إلى العمل ، تقول : كان اشتغال النساء شيئاً مثيرا بالنسبة للرجال ، فكان وجودى فى حجرة واحدة مع عدد من الزملاء يجعلنى أحس كأنما قد تحولت إلى إمرأة عارية ، تلهب حركاتها الدماء فى عروق الرجال حولها :.. وكان إحساسى بفضول زملائى يثير غيظى ، فأضطر إلى اصطناع الجدية الزائدة لغرض هيبتى واحترامى عليهم .. وكان ذلك يلزمنى بارتداء الملابس الحشمة ، وترك وجهى عاطلا من المساحيق . » [٩] .

وتنفصم العلاقة بين المرأة وأنوثتها لصالح العمل « أخذتنى الحماسة للعمل ، فخلت فى نفسى كل مظهر لرقة الأنوثة وضعفها .. » (١٠) ، وبهذا تغترب المرأة عن جوهرها الأصلى ، الأمر الذى أدى بها إلى إحباط شديد فى علاقتها مع زوجها الذى لا تحبه .. وتدرك مع نهاية رحلتها الطويلة : « إنه لا يكفى أن تتحرر المرأة اقتصاديا واجتماعيا لتصبح إنساناً كاملاً مستقلاً ، إذا لم تستطع الاستغناء عن فكرة الاحتياج العاطفى للرجال لدفع حياتها ، هذه الفكرة التى تنتهى بأشجع النساء إلى التسليم بمبدأ التبعية للرجال » (١١) .

والمسترجلة هنا ضحية مجتمعها المتناقض ، الذى يفرق بينها وبين أخيها ، ضحية أسرتها وللعلاقة الفاشلة بين أمها وأبيها . كل هذا أدى إلى تشويه معالمها الداخلية ، حيث تحولت رغبتها فى الرجال ، إلى رغبة محمومة فى إذلالهم « لم يعد حقدى على الرجال يقف عند حد إغلاق قلبى ، ومقاومة جاذبيتهم ، فقد أصبح إذلال الرجال هو المتنفس الوحيد لجراح نفسى ... » (١٢) .

وشخصية المسترجلة ، شخصية مكتملة الملامح الداخلية والخارجية ، لا ينقصها التبرير المنطقى ، كما أزال « ضمير المتكلم » الحاجز بين الكاتبة والشخصية المتكلمة ، مما أضفى على الرواية صدقا فنيا ، قرب بينها وبين الواقع .. وبهذا نجد العاملة فى مرحلة ما قبل الثورة ، ومع أول خطواتها نحو العمل تشعر اغترابا عن ذاتها وعن المجتمع وعن العمل أيضا ، وتكون لهذا دافعها إلى العمل هو تأكيد الذات فى مناخ هابط الفكريات ...

* * *

وتتطور الحياة السياسية بحدث الثورة (١٩٥٢) ، وتتطور معها شخصية المرأة ، والتى ازداد إقبالها على التعليم والعمل ، وفى الرواية النسائية نجد أن المرأة بدأت تستشعر ذاتها من خلال التعليم ، ويأتى العمل بمثابة الخطوة الثابتة لتحقيق الذات ، وتحقيق لمزيد من مختلف تبعياتها السابقة .

والمرأة هنا تقف موقفا وسطا بين القديم والرغبة فى تجاوزها هذا القديم أو بين الخضوع والتحرر ، ولذا فهى تتخبط وتتعرض للعديد من عوامل الإحباط ، وقد تخطئ الطريق تماما ، وقد تتعثر أو تضيع .

فالمرأة العاملة - فى المرحلة الثانية أو فى تلك الفترة التى تلى ثورة ١٩٥٢ - تقف على الباب المفتوح حائرة ... تتساءل عن الصواب والخطأ كما فى رواية « الباب المفتوح» (١٩٦٠) ، وقد تغترب عن ذاتها باغترابها عن عملها كما فى « الغائب » لنوال السعداوى (١٩٦٨) ، وقد تتمزق من الداخل نتيجة تفكك شخصيتها وانسحاقها بين مختلف التيارات الداخلية كما فى « ولنظل إلى الأبد أصدقاء » . لإقبال بركة » (١٩٧١) ، وقد تتعثر حين تريد إكمال ثالوث الحرية - من التعليم والعمل ، بالحب ، فتجد أن مجتمعها يسرق الحب والأحلام كما فى « لا تسرق الأحلام » « لزينب صادق (١٩٧٨) ، وقد يغتالها صراع الأدوار -كأم وزوجة وربة منزل وعاملة وأنثى - فتُمزق من الداخل وتضيع منها ملامحها الأصلية كما فى « كلما عاد الربيع « لإقبال بركة » (١٩٨٥) .

فليلى فى الباب المفتوح (١٩٦٠) « تجد صورة الأنثى فى صراعها لتحقيق هويتها ، وانتصارها على القيود المفروضة عليها ، وتخلصها من سجن الجسد المقيد إلى ذلك التوازن ما بين العقل والعاطفة .. إلى بداية تمرد المرأة على قيود الماضى ووقوفها على عتبة الباب المفتوح نحو حريتها .

وتحاول ليلى تحقيق الذات والهوية بالعمل بعيدا عن الأسرة (رمز المجتمع) وعن «رمزى» (رمز القيم السلفية) ، وتنضم إلى بيئة أكثر تحررا واتساعا فى الأفق تنضم إلى محمود أخيها وسناء (خطيبته) ، وتبتعد عن الماضى وتخلع خاتم الخطوبة ، وتشعر لأول مرة بالتحرر .

ورغم أن « ليلى » شخصية نامية فنيا ، واعية بأهدافها ، وبحركة المجتمع من حولها ، إلاأنها شخصية ينقصها التبرير « إننا لا نعرف ما هى التطورات الإجتماعية أو التأثير الثقافى الذى دفع « بليلى » إلى هذا البحث عن الحرية ، وعن قيم جديدة [١٣] أيضا لا يوجد أى إشارة إلى ما أضفته دراسة الجامعة على « ليلى » فشخصيتها لا تختلف بعد دخولها هذا المجتمع الجديد ، وهكذا لم يكن لدراسة « ليلى » الجامعية أى وظيفة فنية فى الرواية » .

ولقد أضفى التعليم والعمل طابعه على شخصية « فؤاد خليل سالم » فى «الغائب» لنوال السعداوى (١٩٦٨) ، فأوجد عندها وعيًا واضحا بذاتها ، ومكانتها ، ودورها فى المجتمع ، ولقد اتضح هذا الوعى بالذات من خلال الصيغة النفسية فى المنهج الواقعى التحليلى الذى ارتضته الكاتبة لصياغة روايتها ، فالكاتبة تهتم بإظهار ما يعتمل فى

نفس فؤاد « من هواجس ،» وأحلام يقظة ، من خلال التداعى المنظم الذى يكشف عن مكوناتها النفسية والاجتماعية .

إن هذه النظرة إلى الذات قد نضجت بنضج المرأة ، « وفؤاد خليل سالم » – فى الغائب – تصر على أنها ذات « قيمة » فى حد ذاتها ، لكنها حين « وضعت يدها فى جيب المعطف وراحت تلعب بأصابعها فى داخل ثقوب البطانة الحريرية ، وكأنها تبحث عن شئ ما هام داخل نفسها ، واكتشفت فجأة ،أن ليس لنفسها شئ هام » (١٤) .

أيضا بحثت عن قيمة ؟ فوجدت « أن موتها كله وغيابها بلحمها ودمها عن العالم لن يحدث شيئا ، فما قيمة غيابها .. فراغ سطر واحد من دفتر الحضور والانصراف « (١٥) .

لكنها تريد « أن تكون شيئا ، تريد أن تكتب [شهادة ميلادها الحقيقى فى هذا المجتمع ، وكيف ؟ ... وهل ستجئ الفرصة حقا ؟ ... إذا كانت الفرصة قد سمحت «لمارى كورى » فلأنها كانت تحيا فى مناخ ملائم ، مناخ لا ينظر إلى المرأة باعتبارها جسدا فقط ... مناخ ليس فيه هذا الزحام الخانق القاتل .

وتكتشف فؤادة أنه يستحيل أن يكون لها قيمة « وكيف يكون لها قيمة فى مجتمع لا يعترف بالقيمة « فقد تخرجت من كلية العلوم واشتغلت فى إحدى الوزارات « بقسم» الأبحاث الكيميائية والحيوية ، لكنها لا تحس حبا لهذا العمل ربما لأنها لا تعمل – فيه – شيئا على الإطلاق « أن أكتب اسمى فى دفتر الحضور والانصراف .. الترقيات تعطى حسب شهادة الميلاد » (١٦) .

فالعمل هنا لا عمل ؟ فلا إنتاج فيه ولا خلق أو ابتكار ، لذا فهو لايحقق شيئا من ذاتها ، لا نجد فيه معنى لحياتها تثرى به ، لكنه يعد عبئا تحس تجاهه بالغثيان ورغبة ملحة فى القئ تبلغ حين درجتها القصوى تبلغه .

مما يزيد من حدة إحباطها هو غياب حبيبها فريد ، نقطة الضوء الوحيدة فى المجتمع ، عالمها الحقيقى الذى لا تستطيع اكتشاف نفسها إلا فيه ، « الحبل السرى » الذى يصلها بالعالم والجماعة . فهى أينما ذهبت تحس بحقارة المجتمع ونذالة الناس فى الشارع والأوتوبيس ، إنها تحس بالحاجة إليه على الوجهين العاطفى والوجودى «تفتقده فى حركة احتكاكها الدائمة بالمجتمع ... وتفتقده فى وحدتها القاتلة .

«وفـؤادة» – هنا – فتـاة لهـا واقـعـها النفـسى وواقـعـهـا الاجـتـماعـى . وتحـاول الكتابة من خلال إقامة علاقة جدلية بين الواقعين ، تعكس تفاعلاً دراميا بين الأحداث النفسية والمادية » (١٧) .

وفـؤادة بـهـذه النفسـيـة الحساسـة تنـظر إلى الواقـع الخـارجى نظرة رافـضة ترفض كل مـا فيه من غش ووصولية ، وهذا الرفض هو الذى دفعها لأن ترى كل مكانا أصبح كالمعمل – الذى عجزت أن تنتج من خلاله شيئا – « مصيدة للعجز والصمت والصـغـير » (١٨) . وهو الذى دفـعـها أيضـا أن ، تهرب من التـشـابه مع الآخـرين ، وهذا الإحساس المغترب جعلهـا ترى نفسهـا « ليست واحـدة من الملايين . وأن فى أعماقها ما يؤكد أنها ليست كتلة بشرية تتحرك ، إنها لا يمكن أن تعيش وتموت فلا يحدث للعالم أى تغيير » (١٩) . هذا الإحساس بالتفرد يجسد ضياع فؤادة والذى يفسر على مستويين : المستوى الأول هو المستوى النفسى الخاص الذى يأتى نتيجة موقعة لتكوينها النفسى الخاص ، والمستوى الواقعى : الذى يأتى نتيجة للظلم الاجتماعى المجسد تارة فى الناس وتارة أخرى فى السلطة الحاكمة والتى يمثلها « الساعاتى » ذلك الرجل الانتهازى الدميم الذى يطلبها والذى لا مقارنة بينة وبين حبيبها « الغائب » .

لكن كل شىء يفلت من فؤادة فـجـأة ، أو لعلها قـصـدته لكى تبين مـدى فـجـيـعـة السـقـوط .. هذه المرأة المتـعـالية المزدرية لكل رجل هوت فى أحـضـان السـاعـاتى الذى بالمقارنـة بينـه وبين فريـد يتضـح عمـق الهوة التى سقطت فيها ، انقلاب لم يكن له ما يبرره لتبدو « فؤادة» هزيلة وقد نجح « القدر » فى أن يقهرها . وتلك مأساة الإنسان .. يحاول جاهدا ، ويصبر ويكافح ليبقى ، وفى النهاية يصدر الحكم عليه بالإعدام ، فإذا هو يتلاشى إن لم يشأ أن يموت .

وبهذا تنتهى فؤادة نهاية مأسوية ويكون فساد المناخ عاملا قويا لسقوط «فؤادة» وهذاالمناخ الفاسد لايكون ممثلا فقط لفساد السلطة الحاكمة بل فى فساد العلاقات الاجتماعية بين الناس .

والمجتمع الذى تعيش فيه فؤادة مجتمع يعتنق معظم أصحابه النفاق والازدواجية ، مـجـتـمع لا يوفـر للناس الظروف الملائمة لتـحـقيق عمل خـلاق أو حب يحـقق الصحـة النفسـية لأفراده . وبغير التـعـاون لا يحدث الحب وبغـير الحب يشـعـر الإنسـان بالقلق والوحدة وعبث الحياة .

وهكذا تتكشف شخصية « فؤادة» مع الأحداث ، ومن خلال منطقها الخاص ، فنرى أنفسنا أمام فتاة لها واقعها النفسى وواقعها الاجتماعى « وتحاول الكاتبة من خلال فؤادة إقامة علاقة جدلية بين الواقعين ، تعكس دراميا بين الأحداث النفسية والمادية » (٢٠) .

وتنجح المرأة العاملة فى « يوم بعد يوم » لزينب . صادق (١٩٦٩) ، وفى لنظل إلى الأبد أصدقاء « لإقبال بركة » (١٩٧١) ، وفى « لاتسرق الأحلام » لزينب صادق (١٩٧٨) وفى « الحياة فى خطر « لوفية خيرى » (١٩٨٣) وفى كلما عاد الربيع لإقبال بركة (١٩٨٥) - فى تأكيد ذاتها من خلال العمل ، فى ترجمة الأحاسيس إلى أفعال ، ولكن يبقى عدم الاتساق أو التمزق الداخلى بين واقع داخلى متغير ، وجمود خارجى يتهدده ، ولذا فقدرة كل منهن على إحداث التغير قدره محدودة .

فأميرة فى يوم بعد يوم « (١٩٦٩) صورة حية ، نامية ، ومتطورة للفتاة المغتربة عن بيئتها ، وهى تقدم « الصورة الأنثوية من اللامنتمى ، فى فقدانها للتحقق ، وفى لا مبالاتها التى وصلت إلى درجة أصبحت معها شبه منومة مغناطيسيا ، تعيش حياتها يوما بعد يوما بصورة روتينية لا إدارية ، تحكمها الاستجابات الغريزية وحدها . حتى فلتت سعادتها من بين أيدها برغم أنها كانت بين أصابعها طوال الوقت . . ليس فقط لأنها تعيش حياتها فى لا مبالاة مطلقة ، ولكن لأنها ظلت ككل المغتربيين ، تؤثر الوهم على الواقع .. تؤثر مصطفى على صلاح . (٢١) .

إن غياب الروابط العاطفية القديمة - من حياة أميرة - يبرز جانبا إيجابيا ، وهو تحرر المرأة من التبعية ، وجانبا سلبيا يتضح فى الوحدة والاغتراب . وأميرة " بشخصيتها المغتربة ، مريضة بالبحث عن الحب كمصدر للسلوى عن كل سلبيات الواقع ، ولكنها فى بحثها عن الحب لا تبين حقيقة عواطفها ، بل هى فى مواجهة " دون كيشوتية " مع الواقع الذى يتناقض تماما مع أحلامها . . ويصبح العمل هو البديل الإيجابى الباقى مع كل سلبيات الحياة . .

وأميرة بهذا شخصية غير تقليدية ، تعيش حياتها المتكررة يوم بعد يوم ، ولكنها مع هذا تتغير يوما بعد يوم - فتتضح لنا معالمها الداخلية مع أزمتها المطروحة من خلال الطرح المتكرر لها ، ومن خلال الاسترجاع أو التذكر بواسطة التداعى المنظم ..

وفى رواية « ولنظل إلى الأبد أصدقاء » (١٩٧١) لا نجد شخصية واحدة متكاملة ومرسومة رسما صحيحا ، حتى « جيهان » (الشخصية الرئيسية فى الرواية) لاتقل غرابة وقصورا عن باقى الشخصيات .. ورغم المعلومات الكثيرة نسبيا التى نعرفها عن حياتها ، إلا أننا لانستطيع أن نصل إلى الفهم الحقيقى لابعاد شخصيتها ، أثورية هى أم فوضوية تتكلم كالثوريين ، وأحيانا أخرى كطفلة فوضوية ، وتثرثر أحيانا برومانسية فجة . تعجب بأحمد .. وتسير مع وفائى .. وتحب الصحفى الانتهازى .. وتترك برنامجها الناجح وتصادق « أبو الهول » .. وجزئيات أخرى تبرز مدى التفكك الذى تعانيه الشخصية التى تجد صورة المرأة – فى جيل ما قبل التحرر فتجمع بين الرغبة فى تجاوز الصورة التقليدية للمرأة ، والخوف من الفشل فى تحقيق هذا التجاوز ، لذا فهى نموذج يمثل المرأة فى تلك المرحلة الوسطى بين القديم والجديد ، فنجدها تجمع بين الجدية والأمل ، والثقة واللامبالاة والعبث والتشاؤم .. وتفاجأ « جيهان » بانتقاد أحد أصدقائها : إللى بتعمليه ده خطر عليك .. أنت مش عايشة فى أوربا واللا أمريكا ، أنت عايشة فى مجتمع له تقاليده وعاداته » (٢٢) . والعمل بالنسبة لجيهان « يصبح تلبية لإحساس ملح بالرغبة فى العمل » (٢٣) . فهى تصرخ قائلة : « عاوزة أقرأ واشتغل .. عاوزة أعمل حاجة » (٢٤) . والعمل قد يصبح نوعا من الخلاص والتفريغ للهموم الداخلية ، فهى حين تستشعر فشلا عاطفيا نجدها سرعان ما ترتدى ملابسها سريعا ، وتودع صديقتها ، قائلة : « باى .. باى .. أنا عندى شغل كثير ولازم أخلصه » (٢٥) .

« وجيهان » ليست شخصية مسطحة ، حيث لاتبدو من أول وهلة ، وهى فنانة تعمل « مخرجة تليفزيونية » ورغم ما حصلت عليه من حرية فى التعليم والعمل إلا أنها مازالت تستشعر تناقص المجتمع وتدخله المستمر فى حياتها فى الشارع وفى العمل .. وهذا التناقض مصدر لتعاستها « لأنه يعوقنى عن التقدم ، بيغرقنى فى صراعات نفسية حادة ، كان ممكن بدونها أنطلق وأستمتع بحياتى إلى أقصى حد .. » (٢٦) .

فالعمل وإن كان بمثابة الباب المفتوح للمرأة إلى الحياة ، إلا أنه قد يقف حائل بين المرأة والحياة إذا لم تستطع المرأة التوفيق بين حياتها الخاصة والعمل ، أو بين الأنوثة والعمل ، وقد يغرب العمل المرأة ، إذا لم تستطع أن تنجح فيه أو تتواءم مع كل جوانبه كما فى الغائب – وقد تستطع المرأة أن تجد فى العمل تأكيدا لذاتها ، وخلاصا من كل سلبيات الواقع كما فى يوم بعد يوم .

فخروج المرأة إلى العمل بعد أول خطوة نحو تحقيق الذات - خاصة عند المرأة في مرحلة ما بعد الثورة - أول خطوة نحو الانفصال عن التبعية الاجتماعية أو الاقتصادية أو الثقافية ، وإذا نجحت المرأة في تحقيق الاستقلال الكامل ، أو بمعنى آخر الخلاص من كل التبعيات ، فإن هذا يشكل لها نوعا من القلق لا تستطيع القضاء عليه إلا من خلال العمل المنتج الخلاق ، والتضامن مع الآخرين من خلال عاطفة الحب . والمجتمع - هنا - لا يوفر - « لليلى » في الباب المفتوح ، ولا للمسترجلة في » اعترفات امرأة مسترجلة » ، ولا لفؤادة « في الغائب » ولا لأميرة في يوم بعد يوم » ولاجيهان في ولنظل إلى الأبدّ أصدقاء - المناخ المناسب لنمو أو لتحقيق هذين العاملين ، وهي إذا نجحت في تحقيق الذات من خلال العمل ، فإنها تفاجأ بأن المجتمع لا يعترف بشرعية الحب ، ولذا فإن المرأة سرعان ما تجد نفسها فريسة للقلق أو الوحدة أو الاغتراب .

وفي « لاتسرق الأحلام » لزينب صادق » (١٩٧٨) نجد المجتمع هو سارق الأحلام ، فأمينة » بعد أن حققت بعملها في الشركة استقلالا اقتصاديا ، تبدأ رحلتها في البحث عن الاستقلال العاطفي فهي ، متعلمة وعاملة ، تتعامل مع نفسها ، ومع من حولها بصدق ، تخلصت من سيطرة المجتمع عليها ، وتبعيتها له ، نجحت في ترجمة أحاسيسها إلى أفعال ، ولكن يبقى عدم الاتساق أو التمزق الداخلي بين واقع داخلي متغير ، خارجي غير قادرة على تحمل هذه الصحوة ، ويبقى صراعا داخليا نتيجة للتغير الذي حدث بدون أن يتاح له التعبير عن نفسه . ولذا لايكون الحل أمامها - سوى السفر إلى الخارج والسفر رغبة تحوي معنى التحول من القديم إلى الجديد بالمعنى المكاني والزماني والحضاري ، ويكون قرار السفر - هنا - ليس سلبية أو فرار من الواقع وهي حين تقرر السفر تكون تماما « كالذي يقرر الإنتحار بسبب حبه الشديد للحياة وعجزه عن أن يحياها . إذا كان حبيبها طلب منها البقاء معه ، ينعمان معا بجمال بلدهما ، يبنيان معا مكانا في بلدهما ، يعيشان معا في بلدهما ، ولكنه فضل أن تتركه ووجدت نفسها في طريق مسدود . فجرت جدرانه لتخرج . هل الحل هو السفر ؟ » (٢٧) فهي إذن « عاجزة عن الحياة في بلدها التي تحبها لذلك قررت السفر » (٢٧) .

فأمينة تقرر السفر إلى الخارج – بعثة عمل على نفقتها الخاصة – بعد أن فقدت إيمانها بأسطورة الحب والزواج . فهى تفقد زوجها الأول بالموت فى الحرب ، وموته يعنى أن الواقع الخارجى قد قرر نهاية هذا الموقف من العلاقات التقليدية فى حياة المرأة – ويتخلى عنها خطيبها فى اللحظة الأخيرة حين يقرر السفر والارتباط بأخرى غيرها ويصاب حبيبها بالرعب حينما تعلن له عن رغبتها فى إنجاب طفلة .

وأمينة – هنا – ليست بطلة تقليدية فهى تتعامل مع نفسها ومع حبيبها بصدق أن تخلصت من سيطرة المجتمع على عواطفها وتنجح فى ترجمة أحاسيسها إى أفعال « فهى تجمع بين مختلف أوجهه النجاح والفشل إلى أن تنتهى بالعثور على شكل العلاقة المقبولة والناجحة ، فالرواية تتميز بتغيرهائل فى أوضاع المرأة عن طريق محاولات متتابعة للعثور على شكل مقبول للعلاقة الجنسية الغيرية » (٢٨) .

ولكن قرار أمينة للسفر إلى الخارج نابع – بالدرجة الأولى – من كونها عاجزة عن الحياة فى بلدها التى تحبها ، لكى تصنع لنفسها دوراً جديدا . وهناك تعيش فى صراع فرغم أنها تشعر أنها غير متوافقة مع دورها القديم . ولكنها لاتستطيع أيضا أن تنتقل إلى الجديد .. ويبدأ الصراع الداخلى فى الظهور فى ضعف الإنتاج وإهمال العمل فى الوقت الذى تقوى علاقتها بالسورى – فالعاطفة هنا متصلة بالعمل ، وكلاهما مرتبط بالآخر – وتنتهى بهذا السورى نظرا لعلاقته بأخرى . بينما تشعر برغبتها فى العودة إلى بلدها حينما أرسل لها حبيبها – والذى شعرت تجاهه بالحنين الحقيقى – راجياً منها العودة ، لتكون مديرة لمصنعه وبيته .

إن صورة « أمينة » تبدو شخصية أساسية فى تشكيل البناء الفنى للرواية حيث تقدمها الكاتبة بأبعادها الخارجية والنفسية ، لتحرك الأحداث من خلالها .. من خلال سفرها أو حركتها بوجه عام ، أو من خلال التفاعل الداخلى والذى بتطوره يظهر العديد من ملامح المضمون ، ورؤية أمينة للواقع هى التى تحدد ملامحه ورغم وجود الحوار ، ووجود شخصيات أخرى إلا أن الملامح الكاملة لاتتسم بها أى من الشخصيات ، عدا شخصية « أمينة » تلك التى ترتسم الأحداث من خلاله .

* * *

وفى المرحلة الثالثة ، التى تلت عصر الانفتاح الاقتصادى ، ارتفعت النزعة الاستهلاكية ، وازدادت معها الرغبة فى الصراع من أجل تحقيق أكبر دخل مادى ، ولأن المرأة هى نصف المجتمع ، وتتعرض لتأثيراته المختلفة ، لذا انعكاس الواقع الاقتصادى عليها واضحا ، وأصبح الدافع لديها إلى العمل دافعا اقتصاديا - فى أغلب الأحيان - أكثر منه دافعا اجتماعيا وسياسيا .

ولذا تتراجع أهميته وقيمة العمل لهدف تحقيق الذات أمام أهمية تحقيق أكبر دخل مادى ، « فالمال هو كل شىء فى عصرنا هذا .. هو الذى يجلب الحب والصحة والسعادة .. بدونه تبهت كل الأشياء ، ويفسد طعمها .. » (٢٩) . هكذا تقول ليلى : فى « ليلى والمجهول » « لإقبال بركة » (١٩٨٠) ، وهى تنتقد أسرتها التى تبيع أخواتها « فى سوق النخاسة حتى يتخلصن من الفقر والبؤس » (٣٠) لكنها فى نهاية الأمر - ودون أن تشعر . « تشك فى حقيقة مشاعرها لقيس .. هل تحبه لذاته .. أم تحب العالم السحرى الذى قادها إليه » (٣١) . أيضا تقول « مها » - « فى » زوج فى المزاد » لجيلان حمزة » (١٩٧٦) - لنفسها : « كأنه لاتربطنى به إلا الالتزامات المادية » (٣٢) .

إن العالم المثالى الذى كانت تنشدة المرأة العاملة بنجاحها فى العمل ، لم يتحقق ، فقد كانت « فؤادة » « الغائب » (١٩٦٨) تنشد الذات والقيمة فى هذا المجتمع ، لكنها اكتشفت أنه مستحيل تحقيق هذه القيمة فى مجتمع لايعترف بالقيمة ، واكتشفت « فردوس » فى « امرأة عند نقطة الصفر « لنوال السعداوى (١٩٧٥) مدى حقارة وضعية الموظفة الكادحة فى المجتمع ، فعمل المرأة الكادحة دلالة على فقرها ، وعلى مزيد من استعبادها ، فهى « تخاف على وظيفتها أكثر مما تخاف المومس على حياتها » (٣٢) ، فقد أدركت فردوس بعد ثلاثة أعوام قضتها بالشركة كموظفة » مؤهل متوسط » أنها حظيت وهى مومس بأحترام أكثر ، وقيمة أكبر من جميع موظفات الشركة وهى منهن ، كما أنها أدركت أنها لو فقدت هذه الوظيفة فإنها لن تخسر إلا » الثمن البخس والاحتقار الذى تراه كل يوم فى عين الموظفين الكبار ، وهم ينظرون إلى الموظفات الصغيرات » (٣٣) .

* * *

إن الاستقلال الاقتصادى لم يخلص المرأة من تبعيتها الاجتماعية والثقافية ، بل تحول إلى نوع من الاستغلال ، والقهر ، فالعمل أصبح عبئًا إضافيا يضاف إلى عمل

المرأة فى المنزل ومسئولياتها فيه « فلكى تتحقق المساواة بين المرأة والرجل ، فينبغى أن يشرك الرجل فى الأعمال المنزلية وفى رعاية الأطفال » (٣٤) .

وتعترف عفت « فى » كلما عاد الربيع » أنها أصبحت بتوزعها بين أعمال المنزل وأعمال الشركة أصبحت « بليلتشو .. يحاول السير فوق حبل مشدود بين حائطين » (٣٥) . ومع الإجهاد الشديد ، تفقد المرأة الكثير .. تفقد اهتمامها بذاتها ، تقول « عفت» : « انشغلت بعملى ، وانهمكت فى تربية أولادى ، فلم ألحظ التغير الذى طرأ على بشرتى .. أصبح يهدد جمالى .. » (٣٦) .

وتفاجأ « عفت» « بهروب زوجها ، وإشاعة خبر زوجه من صديقتها بالشركة ، وتشعر عفت » أنها رغم تعليمها وعملها .. رغم ثقافتها وتفوقها فى الشركة ، مازال زوجها يختزل كيانها إلى مجرد جسد ، وليست شخصا .

« فالمرأة العاملة لديها اقتناع – عادة – بقية ما حققته وخبرته ، وإذا ما أحست بالتقليل من شأنها أو التقليل من عملها أو انجازاتها ، فإنما يعنى هذا – بالنسبة لها – رفضها كشخص » (٣٧) .

ولكن المرأة العاملة تدرك فى داخلها أنها شخص وليست سلعة ، والمجتمع يؤكد لها عكس ذلك تماما ، وبدون وعى من المرأة تتأثر صورة الذات لديها بهذا التخطيط الاجتماعى الذى يناقض صورتها المثالية عن ذاتها . ولذا تصبح « عفت » « صورة امرأة منكسرة مهزومة ، ضاع منها كل شىء » (٣٨) .

فقد حل المجتمع محل القدر .. فحدد نهاية عفت بنهاية احتياج الرجل لها ، وأرجعها قسراً ، إلى دورها التقليدى المقتصر على الجسد والأمومة ، دور التابعة لهوية الآخر ، دورا يفرض عليها أن تتعرف ذاتيا بقول : أنا موحوده لأن شخصا آخر حقيقى يريدنى .. فإذا فقد الآخر رغبته أو احتياجه إليها أصبحت لاشىء ، تفتقد حتى هوية التبعية للآخر . ولهذا أحست عفت – رغم كل استقلالها... وثقافتها – أنها بالطلاق ضاع منها كل شئ ! .

لقد عنيت الكاتبة برصد أفكارها " في كلما عاد الربيع " أكثر من عنايتها برسم صورة فنية " لعفت " ، تتسم بالصدق الفنى " ورغم أن الرواية تتخذ " ضمير المتكلم " وسيلة لعرض البطلة لمشكلتها الخاصة ، إلا أن الكاتبة تتدخل بلغة تقريرية لتلخص الأحداث ، من خلال السرد ، ثم تعود الكاتبة لتمتزج بشخصية البطلة (عفت) لتعبر عن أن روايتها هذه مجرد خواطر ، تقول : " إن أحساسيس المرأة ليست بمثل بساطة ووضوح أحاسيس الرجل ، إنها أعقد من أن تتحرك عنها في جلسة أو جلستين . لهذا أكتب خواطرى ، لعل الكتابة تريحنى . لأن الورق لن يفشى سرى ، ولكن يكذبنى حينما أقول .. " (٣٩) .

إن نظرة المجتمع للمرأة – رغم كل ما حققته لذاتها من ثقافة وإنجازات – لم تتحرر بعد ، الأمر الذى يفقد العمل قيمته ، لدى المرأة ، فتنشغل عنه أو تتركه لترد إلى صورتها التقليدية ، التى حددها لها التخطيط الاجتماعى ، لترجع تابعة للرجل ، تدور فى فلكه ، وفى حالة فقدان الرجل تفتقد المرأة هويتها فى التبعية للآخر ، فتصبح لا شيء ، ولذا فلابد أن تجذب رجلا ، وإذا لم تستطع فهى لا تساوى شيئا ، ولذا لابد أن تصل إلى صورة مقبولة لدى المجتمع من خلال التبعية للآخر ، ولكن المرأة المثقفة والتى استطاعت أن تكسب بعملها طابعا جديدا – لمس جوهرها ولو مسا خفيفا ولمس شكلها من الخارج – لا تستطيع أن تتراجع إلى النموذج التقليدى للمرأة بكل ما تحوى هذه المرأة من حيل وألاعيب ومكر – اكتسبتها بعد طول مران مع الفراغ والصمت والقهر .. – لجذب الرجل أنها تأبى من الداخل أن تكون سلعة تأبى بعد كل ما حققت من قوة أن تكون سلبية ، فلا بد إذن أن تكون إيجابية فى طريقة حصولها على الرجل .

لذا فلا تجد الدكتورة " عواطف " " فى رواية وسيط الجن " لهالة الحفناوى " (١٩٨٣) – أى مانع من اللهاث وراء " بكر" بل " " يجب أن تصل إليه . بأى شكل وبأية وسيلة .. صور لها الجنون أن تلبس ثياب فلاحة ، وتمشى حافية القدمين إلى باب بيته ، وترجو البواب أن يلحقها بالعمل خادمة ... ولم تتردد ... وليكن ما يكون بعد ذلك . لكن البواب اللعين نهرها بشدة وكاد يضربها بعصاه حتى تبتعد ... لم تبق فى جعبتها وسيلة لم تحاولها من أجل أن تراه " (٤٠) .

ولكن الرجـل الشـرقى يرفض المرأة التى تفصح عن رغبتها فى اقتناصه ، فلا بد أن تكون ذكيـة بالقـدر الذى يمكنها من اقتناص الرجل دون أن تفصح عن هذا . ولذا " فالدكتورة " عواطف " تفشل فيما نجحت فيه المرأة التقليدية أو فيما نجحت فيه جدتها لابد أن ترتد إلى صورة الأنثى التقليدية التى تتصرف من وحى جهلها ومن وحى ذكاء الغريزة - كى تنجح فى مهمتها وتحصل على " بكر " " إذن لابد أن تتراجع إلى الوراء كى تتحول إلى امرأة تقليدية عادية متميزة بقدرتها وبفراغها العقلى الذى يوحى لها أن تطيع الرجل علنا .. وتتمرد ضده سرا ؛ أن تحقق له كل المظاهر التى يريدها .. وفى الوقت نفسه تحقق لنفسها كل المضمون الذى تريده ؛ .. إن الإجابة فى عقلها قد تكون هى اللجوء إلى السحر ، نفس أسلوب جدتها ، والتى كانت تؤمن بالسحر ، بالأحلام ، بالحظ ، بالنصب ، بالقدر ، بالمصادفة ، بالشعوذة ، بالدجل . بالأساطير ، بالشياطين ، بالفلك وضرب الرمل وقراءة الكف والأشباح والعفاريت .

إذن فلا بد من أن تعود إلى السحر - إلى عالم الجن والشعوذة .. حتى لا يتزوج " بكر " بغيرها .. وحتى يعود لها .

وهكذا تتردى صورة " دكتورة عواطف " بفعل التخطيط الاجتماعى الذى استطاع أن يقهر كل ثقافتها وقراءتها ويردها مرة أخرى إلى التبعية الثقافية والاجتماعية ورغم خلاصها من التبعية الاقتصادية إلا أنها لم تستطع أن تفلت من أسر التبعية الثقافية والاجتماعية لمجتمعها الذى يؤكد لها أنها سلعة وليست شخصا وأنها لا تساوى شيئا لأنها لم تستطع أن تجذب رجلا .. وهى داخليا لا تستطيع تقبل أو تحمل هذه النظرة من المجتمع أو من داخل ذاتها .

هوامش صورة المرأة العاملة

(١) مارجريت ميد : المرأة ومستقبل البشرية ، ترجمة أمين الشريف ، مجلة مستقبل التربية ، القاهرة . مطبوعات اليونسكو .

(٢) د. عائشة عبد الرحمن : سيد العزبة . ص ٨٩ .

(٣) نفسه : ص ٣٨ .

(٤) هدى جاد : الوشم الأخضر . ص ٤١ .

(٥) نفسه : ص ٦٢ .

(٦) نفسه : ص ٥٨ .

(٧) نوال السعداوى : موت الرجل الوحيد على الأرض . ص ٣٢ .

(٨) نفسه : ص ١٠ .

(٩) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ، ص ٦٠ .

(١٠) نفسه : ص ١١٥ .

(١١) نفسه : ص ١٠٦ .

(١٢) نفسه : ص ٣٧ .

(١٣) يوسف الشارونى : دراسات فى الأدب العربى الحديث ص ٢٢١ ، ٢٢٢ .

(١٤) نوال السعداوى : الغائب . ص ١٧ .

(١٥) نفسه : ص ٣٨ .

(١٦) نفسه : ص ٤٧ .

(١٧) د. السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية . ص ٢٢٠ .

(١٨) نوال السعداوى : الغائب . ص ١٠٧ .

(١٩) نفسه : ص ٢٥ .

(٢٠) د. السعيد الورقى : اتجاهات الرواية . ص ٢٢٠ .

(٢١) صبرى حافظ : الموجة الجديدة فى الرواية المصرية . مجلة الطليعة – العدد الثامن – السنة السابعة – أغسطس ١٩٧١ م .

(٢٢) إقبال بركة : ولنظل إلى الأبد أصدقاء . ص ١٤٤ .

(٢٣) نفسه : ص ١٢ .

(٢٤) نفسه : ص ١٦٩ .

(٢٥) نفسه : ص ١٨٥ .

(٢٦) نفسه : ص ١١١ .

(٢٧) زينب صادق : لا تسرق الأحلام . ص ١٨ .

(٢٨) د. سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى ، ص ١٨٢ .

(٢٩) إقبال بركة : ولنظل إلى الأبد أصدقاء . ص ١١٣ .

(٣٠) نفسه : ص ١١٢ .

(٣١) نفسه : ص ١١٣ .

(٣٢) جيلان حمزة : زوج فى المزاد . ص ٣١ .

(٣٣) نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر . ص ٢٠ .

(٣٤) أحمد طه محمد : المرأة المصرية بين الماضى والحاضر . ص ١٧٣ .

(٣٥) إقبال بركة : كلما عاد الربيع . ص ٧٧ .

(٣٦) نفسه : ص ٧٩ .

(٣٧) عزيز حنا : الركائز السيكولوجية للمرأة المصرية ، المجلة الاجتماعية القومية عدد ١ ،٣ ، - مجلد ١٤ - المركز القومى للبحوث الاجتماعية - ص ١٧٣ .

(٣٨) إقبال بركة : كلما عاد الربيع . ص ٨١ .

(٣٩) نفسه : ص ١١٧ .

(٤٠) هالة الحفناوى : وسيط الجن . ص ١٣ .

الفصل الثالث

صورة المرأة البغي

«البغاء ظاهرة اجتماعية معتلة تتميز بها المجتمعات المعقدة التركيب ، التى يتشابك نسيج الحياة الاجتماعية فيها بدرجة تجعلها شديدة الوطأة على الأفراد . وتعد المدينة النموذج الواضح المعالم للمجتمع المعقد التركيب» (١) .

«ولذلك ينتشر البغاء فى المدن بصورة لاتخفى على المعنيين بالمحافظة على النظام العام .. وليس غريبا أن تزيد نسبة البغايا فى محافظات الوجه البحرى على مثيلتها من محافظات الوجه القبلى ، حيث الناس أشد استمساكا بالتقاليد ، وحيث الضبط الاجتماعى أشد صرامة» (٢) .

ومن الإجراءات الحاسمة التى سنتها الحكومة المصرية لإلغاء ممارسة البغاء سرا وعلانية الأمر العسكرى رقم ٧٦ الخاص بإغلاق بيوت الدعارة عام ١٩٤٩ ، ثم قانون رقم ٦٨ الخاص بمكافحة الدعارة الذى صدر سنة ١٩٥١ ، والمادة ٢٦٩ من قانون العقوبات .

ورغم هذه الإجراءات إلا أن الظاهرة استمرت لأن البغاء فى النهاية حاجة اجتماعية تعبر عن خلل اجتماعى والقضاء عليه ليس رهينا بمجموعة من القرارات الإدارية بل باتخاذ إجراءات شمولية تجاه المجتمع تقضى على مسببات الدعارة بالنسبة للمحترفات والمتعاملين معهن .

ويربط كثير من العلماء بين البغاء والأوضاع الاقتصادية فيرون أن معظم البغايا يأتين من بيئات اقتصادية محرومة ، وأن اضطرارهن إلى العمل فى سن مبكرة يعرضهن إلى الاحتكاك بمؤثرات كثيرة تدفعهن إلى البغاء «ويستدل على ذلك بأنه قد وجد أن نسبة كبيرة من البغايا كن من فتيات المصانع أو الخادمات» (٣) .

والواقع أن البغاء ظاهرة تتداخل فيها العوامل المختلفة ، وأن هذه العوامل لاتتمثل فى العوامل الاقتصادية فحسب بل هناك عوامل اجتماعية ونفسية وعقلية .. يكون لها أكبر الدور فى سقوط المرأة واحترافها للبغاء .

ويخلط الكثيرون بين البغايا المحترفات وبين كل من تمارس الجنس فى نطاق غير شرعى والواقع أن ممارسة الجنس بعيدا عن الشرعية ليس مرادفة ممارسة البغاء ، ذلك أن الكثيرات يمارسن الجنس بدوافع مختلفة قد يكون من هذه الدوافع الحرمان الجنسى أو الرغبة فى المتعة كتعبير عن الحرية الفردية أو الممارسة لمجرد ملء الفراغ أو لافتقاد القدرة على ممارسة هذا الجنس فى إطار شرعى .

وما يميز البغاء عن ممارسة الجنس فى إطار لا شرعى كالذى أشرنا إليه هو :

١ – أن البغى تمارس الجنس مدفوع الثمن والحصول على الأجر هو الدافع الرئيسى للممارسة وليس الحرمان أو الحب أو المتعة أو الترف الفردى .

٢ – أن البغى لاتملك أن ترد أحدا ، فى حالة قدرته على دفع الثمن لممارسة الجنس معها : ذلك أن البغاء يشبه العمليات التجارية لايملك البائع أن يمنع سلعته عن المشترى طالما أن فى قدرته دفع الثمن .

فما يميز البغاء إذا هو الإطار المادى المباشر له ، أيضا افتقاد المرأة لحرية اختيار الطرف الثانى .

وتقدم الروائية المصرية عديدا من الشخصيات النسائية – فى رواياتهن – يمارسن الجنس بدوافع مختلفة . ولايكون الفقر هو الدافع الوحيد – لديهن – لاحتراف البغاء ، وإن كان هو الدافع الرئيسى ، فثمة دوافع أخرى للبغاء .. ترتبط بالنظام الأسرى وتركيبة المجتمع – كما هو واضح فى «موت الرجل الوحيد على الأرض» (١٩٧٩) و«امرأة عند نقطة الصفر» (١٩٧٥) ، لنوال السعداوى – أو ترتبط بسقوط المرأة نتيجة لدافع جسدى ورغبة ملتهبة لديها – كما عند «فكرية» فى « الساقطة فى أحضان الرذيلة» (١٩٢٧) لزينب محمد ، «وعند سامية» فى الصيد فى بحر الأوهام (١٩٧٩) «لإقبال بركة» .

ولا نعنى بهذا : أن كل سقوط معناه بغاء ، فقد يكون السقوط دافعا رئيسيا – للمرأة – إلى احتراف البغاء ، ولهذا قد ترفض بعض أنماط احتراف البغاء كنتيجة

حتمية للسقوط وتفضل عليه الانتحار كما هو عند «منى» فى دموع التوبة لمرأة لصوفى عبد الله ، وقد تستمر المرأة فى سقوطها بدافع من رغبة داخلية لديها ، وفى هذه الحالة لانعتبرها بغيا لمجرد أنها تمارس الجنس فى إطار خارج المشروعية (الزواج) لكن لأنها لاتتقاضى أجرا ماديا مباشرا (كالبغى) ، إلى جانب أنها تملك حرية الاختيار للطرف الثانى ، وهذا يبدو واضحا فى شخصية «جميلة» فى رواية الباب المفتوح (١٩٦٠) ، وفى شخصية «سميرة» فى «سيد العزبة» (١٩٤٢) ، وفى شخصية «شادية» فى والإمضاء سلوى (١٩٨٥) ، وفى شخصية «فكرية» فى «الساقطة فى أحضان الرذيلة» لزينب محمد (١٩٢٧) .

وقد تكون الممارسة خارج نطاق المشروعية مظهرا من مظاهر التعبير عن الحرية الفردية ويبدو هذا واضحا فى شخصيات المرأة فى روايات «زينب صادق» وفى رواية «ولنظل إلى الأبد أصدقاء» لإقبال بركة .

والمرأة التى تمارس الجنس لحاجتها إليه يكون دافعها الرئيسى هو الحرمان الجنسى ، والسقوط هنا بمثابة الحصول على حق الجسد ، ومن ثم تنتفى المعاملات المادية فلا تحصل المرأة على مقابل مادى ، كما ينتفى الطابع الفكرى والترفى للممارسة الجنسية . إن المرأة تكتفى بالحصول على حاجتها الطبيعية .

والمرأة التى تعانى من الحرمان الجنسى لاتشبع رغباتها مع أى رجل يقابلها ، فالأمر يحتاج إلى علاقة خاصة لهذا الالتقاء ، وقد تتمثل هذه العلاقة فى حب وهمى أو تعارف وثيق قبل الشروع فى ممارسة الجنس .

ونلتقى بأول نموذج أو صورة من صور سقوط المرأة فى شخصية «فكرية» فى «الساقطة» فى أحضان الرذيلة» (١٩٢٧) لزينب محمد ، تلك المرأة التى تعمدت الكاتبة تشويه صورتها بألفاظ عديدة مثل «المرأة الغانية .. الطروب .. الساقطة» ، كما تتحدث على لسان «خيرى» عن هذه المرأة قائل : «إنك تحب غانية حسناء وأنت عالم بما التحقت به من عار وشنار ... إننى أراك قد شططت ..» (٤) ، والكاتبة لاتطلعنا على الأبعاد النفسية أو الجسمية «لفكرية» .

فرغم أنها «الشخصية الرئيسية» فى «المذكرات» «إلا أن أخبارها» – فكرية – تصل إلى القارئ عن طريق «فوزى» و «خيرى» اللذين يتناوبان الرسائل ، والتى عن

طريقها ندرك » شخصية فكرية بأنها : «امرأة تزوجت بمن هو أغنى منك مالا ثم تركته وذهبت إلى قصر والدها-دون أن تهتم به ، ... ثم قاضته أمام المحاكم ، ثم علمت بما أصابه من المرض فلم تهتم .. (٤) . وهكذا على لسان الصديقين تبدو شخصية فكرية «غير مبررة فنيا» ، خالية من العمق (مسطحة) ، يدرك القارئ صفتها من أول صفحة في المذكرات ، دون أن يدرك الأصول النفسية أو الاجتماعية لها .

والنموذج الثاني من صور سقوط المرأة يتمثل في شخصية «سميرة» في «سيد العزبة» (١٩٤٢) التي كان كل همها «أن تظفر بحب السيد الشاب» (٥) فهي خادمة لكنها تحس فجأة برغبة جارفة تجاه سيدها الذي كان على علاقة بخادمة أخرى ، وتتسائل «كيف يمكن أن يتنازل فيبتسم لها إذا حضرت ويسأل عنها إذا غابت ويدعوها إلى غرفته فيملأ يديها بالفاكهة والحلوى» (٥) فالمسافة إذن إلى سيدها قريبة جدا .. غايتها أن تذهب إليه لكي يراها وتعجبه ؟ . ولكن كيف تعجبه بملابسها هذه؟» فلابد إذن من إحضار عطر وزينة ولتدفع ثمنه من هذا البيض الذي تسرقه ثم تبيعه لتشتري به مايجملها في عيون سيدها .. فهي إذن الطرف الأكثر إيجابية في العلاقة .. والحرمان هو الدافع الوحيد لهذه العلاقة التي لم تنقطع حتى مع هجوم الناس عليها في المنزل والشارع وكل مكان تذهب إليه .

وفي «دموع التوبة» (١٩٥٩) يفلح «مراد» في استثارة كوامن مشاعر «منى» وفي إضفاء الحنان على حياتها الجافة المحرومة ، التي لم يفلح خطيبها في بث الروح فيها وتكون «منى» ضحية الغواية والحرمان الطويل . فهي ترى أن حبها لمراد أمدها «بشجاعة تتناسب معها ما تعلمته منذ طفولتها عن قانون العقوبات الذي ينزله الله بالضالين العابثين (٦) ، ولكن مراد «فنان» لايرى طعما للحياة إلا بالتغيير ، ومنى أصبحت كالنغمة المعادة .. لم يعد فيها جديد .. لقد استنفذها .. انتهت بالنسبة له ، تملأ نفسه الآن بالملالة والسأم .. » (٧) .

وتجد «منى نفسها في موقف عليها أن تختار فيه بين أمرين ، إما أن تتحول إلى بغي فتفقد الاحترام والاعتراف الاجتماعي ، أو تنتحر ، وتختار الانتحار ..

وفي الباب المفتوح (١٩٦١) تقابل «جميلة» صورة للزوجة المحرومة التي يدفعها الحرمان إلى البحث عن رجل غير عابثة بالأخلاق والقيم ، وحين تعارضها ليلى

(صديقتها) تقول لها : «تفهمي إيه إنت في الدنيا ؟ تفهمي إيه اللي تقاسيه الست لما تعيش مع راجل بتكرهه ... تعرفي إيه اللي تحس بيه الست لما تشعر أنها بقت زي الخرقة القديمة ؟ نشفت .. جسمها نشف وقلبها نشف . لأن ماحدش بيبص لها وعنيه بتلمع ، ماحدش بيقول لها : أحبك .. ؟» (٨) .

فالحرمان هو الدافع الوحيد لهذه العلاقة التي كانت بين جميلة وصدقي . والتي كانت متنفسا لها من الحياة مع زوج لاتحبه ولايحبها ، لم تختره .. بل كان شابا غنيا أعجب والدتها وكان لابد أن يعجبها ؟ لكن الحياة تمضي .. وتفتقد جميلة الحب في هذه الحياة العريضة وهي ترغب لا في الغزل ولكن في حب عميق ، حب صامت أصيل ، يلفها لا في معركة حامية ، ولكن في استرخاءة حنان» (٩) فهي إذا امرأة شريفة أضاعها المجتمع والناس لأنهم " فهموها أن الانسان ما يكونش محترم إلا إذا كان غنيا؟ (٩) فهي إذا امرأة شريفة أضاعها أيضا جهلها الذي رمى بها إلى أحضان الغواية .

وتندفع «سامية» في الصيد في بحر الأوهام» (١٩٧٩) مع شاب لاتعرفه بدافع من رغبة داخلية ، «ليس لديها اختيار» هي أيضا في حاجة إلى جسد قوي تلوذ به .. ولو للحظات» (١٠) .

وتفاجأ ببوليس الآداب في حجرة البنسيون الذي ذهبت معه إليه . ومن هذا التاريخ تحولت إلى بغي محترفة .

إن سامية البغي المحترفة ليست ضحية الجهل وحده ، بل ضحية جسدها أيضا ، ضحية الحرمان الجنسي والفراغ النفسي . مثلها مثل أم ابراهيم « في رواية عبده عبد الرحمن » (١٩٧٧) فهي بغي أيضا لكنها تمارس الجنس لا لتأخذ المال بل هي تحمل إلى عبده «كل ليلة» حلة بها فراخ وحمام» ثم تتمدد بجانبه .

إن ما يجمع بين مني ، سميرة ، جميلة ، سامية ، أم ابراهيم» هو الحرمان من حق طبيعي في الحياة ، هو الجنس حيث دفعتهن الرغبة للحصول على هذا الحق إلى التمرد على الشرعية . وهو تمرد يقضي على الحرمان الجنسي ويخلق الحرمان الاجتماعي .

وإذا كان الرجل فى مجتمعنا قادرا على مواجهة متطلباته الجنسية وتلبيتها ، فإن المرأة عاجزة عن هذه المواجهة وتوصم بالسقوط إذا خالفت القانون السائد الذى يعتبر أن خطأ الرجل هو خطيئة المرأة .

والصور التى عرضنا لها تمثل أزمات حقيقية للمرأة فى الواقع الحقيقى . منهن الشابة التى تعانى فى بيئتها من الكبت والحرمان ، ومنهن الزوجة الفاشلة فى زواجها وهن يتمردن بسلوكهن ليس فيهن من تعبر عن الأزمة وتدافع عن السلوك المتمرد سوى «جميلة» التى تعرض الأزمة ، وتطالب من يراجعها بالحل البديل .

وتتطور شخصية المرأة بعدم خروجها إلى التعليم والعمل ، فتتطور معها النظرة الذاتية إلى الجنس ، فيتلاشى إحساس المرأة بتأثيم الجسد – خاصة عند كاتبات جيل التحرر – أمثال «إقبال بركة» و «زينب صادق» ، فيصبح الجنس لديهن مظهرا من مظاهر الحرية الفردية ، فبطلاتهن جميعا نساء عاملات مثقفات ينتمين إلى الطبقة البرجوازية ويسعين إلى تحقيق الحرية من خلال ثالوث التعليم والعمل والحب. والحرية تتطلب الاختيار والدخول فى عالم التجربة .... ولذلك فهن – جميعا – تجاوزن أزمة السقوط والندم الشديد ، فالجنس لم يصبح عندهن هو عالم المرأة كله شأنها فى ذلك شأن الرجل ، ولكنه مجرد تأكيد على مظهر من مظاهر الحرية الفردية .

الأصوال الاجتماعية ودوافع السقوط :

تشير «نوال السعداوى» فى كتابها «الأنثى هى الأصل» إلى أن هؤلاء النساء اللائى أطلقن عليهن «المومسات» لسن إلا إحدى الظواهر الاجتماعية للحضارة الذكورية القائمة على الأبوية وكان على هؤلاء النساء التعيسات أن يكن كبش الفداء لهذه الحضارة» (١١) . فهى هنا تعتبر المرأة البغى ضحية نظام ومجتمع أبوى . فهل عكست هى تلك الفكرة من الوعى بالأصول الاجتماعية للمرأة البغى ودوافع احترافها للدعارة .. فى رواياتها ؟؟

إن المرأة البـغى فى رواية «امـرأة عند نقطة الصـفـر» (١٩٧٥) لنوال السـعـداوى تتحـدر من أصل اجـتـمـاعى فـقـير فـهى من أصل ريفى ، وتحـاول «فردوس» أن تحـدد طبقتها الاجتماعية فتقول : «لم أكن أنتمى إلى الطبقة العليا إلا بمساحيقى وشعرى وحذائى الثمين . وأنتمى إلى الطبقة المتوسطة بشـهادتى الثانوية ورغباتى المكبوتة ، وأنتمى إلى الطبـقـة السـفلى بمولدى من أب فـقـير فـلاح لم يقـرأ ولم يكتب يبيع ابنتـه العذراء قبل أن تبـور ، ويسرق زراعة جاره .. ويضرب زوجته كل ليلة .. وصباح كل جمـعة يرتدى جلبابا نظيفـا ويذهب ليصلى ، وأراه بعد الصـلاة يمـشى بين أمـثاله يتحدثون عن خطبة الجمعة .. فالسرقة حرام .. وحب الحاكم من حب الله .. » (١٢) .

والكاتبة لاتعكس الأصول الاجتماعية لفردوس فحسب بل تعكس كم الاضطهاد الذى يمارسه الأب مع زوجته وابنته .. ومدى امتثال هذا الأب للنظام وللحاكم ..

أيضا حميدة فى «أغنية الأطفال الدائرية» (١٩٧٨) من أصل ريفى فقير تتعرض لسلسلة من الاغتصـابات الفعلية والرمزية .. اغتصـابات جسدية ومـعنوية لجسدها ولقدرتها على الفعل . ويكون الرجل رمزا للسلطة الأبوية التى تتحول أمامها «حميدة» إلى كبش فداء ..

«فحميدة» البغى مدفوعة رغم أنفها إلى احتراف السقوط .. مدفوعة بيد الأب والأخ إلى ترك القرية - رمز الفطرة والبراءة الأولى - مدفوعة بيد سيدها إلى احتراف السقوط والاستمرار فيه .

أيضا «فردوس» - فى امرأة عند نقطة الصفر - تسقط بفعل إهمال الأب والعم وتحترف حياة السقوط (البغاء) بفعل المجتمع والنظام . فالأب يتخلى عن الأبنة ويوكلها إلى العم (خريج الأزهر والذى عين فى وزارة الأوقاف) .. والعم يتخلص منها بزواجها لرجل دمـيم ونحـيل ومـسن .. والزوج يضطهدهـا .. فيضـربها كلما أسـرفت .. وتجد نفسها فجأة فى الشـارع لتعيش سلسلة متصلة من القهر والاستغلال مع مجموعة من القوادين .

وسقوط فردوس « يختلف عن سقوط » بهية شاهين ، و « فؤادة » فى « امرأتان فى امرأة » (١٩٧٤) ، وفى « الغائب » (١٩٦٨) ، ذلك أن بهية وفؤاده يسقطن أثناء بحثهن عن الحب والذى يجسد أزمتهن فى البحث عن الحرية الذاتية فى مجتمع ومناخ فاسد يسلب المرأة حريتها ويمنعــها من تحقيق وجــودها الفردى . أما « فردوس » و « حميدة » يتحول سقوطهن إلى احتراف أو بغاء أثناء بحثهن عن لقمة العيش .

والنساء فى نظر فردوس « ضحية لعالم الرجال » كل النساء مخدوعات ، الرجال يفرضون عليك أن تهبطى إلى الحضيض ثم يعاقبونك لأنك هبطت [١٣] ، والرجال فى قهرهم للمرأة متساوون حتى « الرجال الثوريون من ذوى المبادىء لايختلفون كثيرا عن الرجال الآخرين .. والثورة عندهم كالجنس عندنا شئ يقدم ويمتهن » [١٤] . أيضا رجــال البــوليس فى نظرها « قــوادون ومع ذلـك يتــحــدثون عن المبــادئ والأخـلاقيات » [١٥] .

وفى تسلسل درامى تتصاعد الأحداث لتتمكن فردوس من قتل القواد » وتخرج خفيفة كالريشة » وكان فعل القتل فعل جنسى أو نوع من الاغتصاب .. ؟ وفى لحظة المحاكمة ترفض الإنكار كما ترفض تقديم التماس لتخفيف الحكم .

إن روايات «نوال السعداوى » تعكس وعيها بوضعية المرأة فى ظل المجتمعات الرأسمالية والتى تعتبر المرأة سلعة معروضة للبيع ، وهى نظرة بعيدة عن ا لواقع المصرى ، لكن الكاتبة حاولت تطبيق هذه النظرية – صورة المرأة البغى – فى ظل هذا المجتمع ؟ فإلى أى حد نجحت الكاتبة فى تقديم هذه الصورة ؟ .

« فالأصول الاجتماعية لكل من فردوس « وحميدة » هى نفسها الأصول الاجتماعية لمعظم أنماط المرأة البغى فى الواقع ، أيضا فرودس وحميدة يحترفان البغاء فى فترة ما بين الخامسة عشرة ، والخامسة والعشرين وهو السن المناسب لمعظم أنماط المرأة البغى فى الواقع ، ايضا عمل البغى السابق لاحترافها للبغاء كان خادمة ، وأكبر مؤهل حاصلة عليه هو الثانوية العامة . أيضا ديانة البغى ، وموطنها الأصلى ، والأشخاص الذين تقيم معهم هى نفسها ظروف البغى فى الواقع » [١٦] .

ولهذا كانت صورة المرأة البغى عند نوال السعداوى صورة أقرب إلى الواقع فالقيمة الرئيسية التى تركز عليها هى الظروف الموضوعية للانحراف خروجا عن إطار

التفسير الذاتى الذى يرد الانحراف إلى طبيعة المنحرفة وليس طبيعة مجتمعها ، ولأن الرواية ليست فنا تسجيليا يكتفى بتجسيد الواقع . فإن الكاتبة لاتقدم بطلات لهن مواصفات ثابتة فالرجال والنظام هما الدافعان الرئيسيان ولكنهما ليسا الدافع الوحيد ولكى تكتسب العاهرة وجودا فنيا كشخصية روائية ينبغى أن تتعدد الأبعاد فى شخصيتها . فالدوافع المساعدة هى التى تمنح الشخصية وجودها الفنى وتكمل ملامحها الإنسانية .

« ففردوس » شخصية نامية تتطور مع الأحداث ، فبعد رحلة طويلة من حياة السقوط تحاول أن تترك هذه الحياة لتعمل بشهادتها (الثانوية العامة) .. سكرتيرة بإحدى الشركات لكنها تدرك فجأة مدى ضآلة الموظفة فى المجتمع .. بعد ثلاث سنوات قضتها بالشركة « أدركت .. أننى حظيت وأنا مومس باحترام أكثر وقيمة أكبر من جميع موظفات الشركة وأنا منهن» (١٧) . « أدركت أن الموظفة تخاف على وظيفتها أكثر مما تخاف المومس على حياتها » « كنت أعيش وأنا مومس فى بيت له دورة مياه خاصة بى .. أدخلها فى أى وقت وأغلق الباب دون أن يتعجلنى أحد ، ولم يكن جسدى ينضغط بين الأجساد فى الأتوبيس .. ويتدافع عليه الرجال .. » (١٨) .

وترفض « فردوس » هذه الحياة ، كما ترفض كل عروض الزواج لانها ترى « أن أرخص النساء ثمنا هن الزوجات » . وتعود إلى حياتها حيث تفضل أن تكون « مومسا حرة على أن تكون مومسا عبدة » ضمن إطار الزواج أو الحب .

وهكذا لاتسلب الكاتبة « فردوس » طابعها الإنسانى .. بل تجعل لها دور البطل التراجيدى الذى يحارب مجتمعا بأكمله .. وينتهى بمحاولة فاشلة ، لقتل هذا المجتمع الأبوى من خلال قتل عضو فاسد فيه . ولا تأتى النهاية فى صالح هذا البطل « فردوس » بل إن المجتمع هو الذى يحكم بالاجماع لسحقه بالإعدام شنقا .

فالكاتبة لاتصور المجتمع الأبوى كعامل وحيد للسقوط ، بل تمنح البطلة « فردوس » الحياة كاملة بإظهار الدوافع الذاتية للسقوط .. وهى محاولة التمرد على الجميع .

وقد يرجع السبب فى انحراف المرأة واحترافها البغاء إلى سبب اجتماعى أهمه الفقر فسميحة البغى فى « الفجر لأول مرة" (١٩٧٥) من أصل اجتماعى فقير . و«الخادمة » فى « حكاية عبده عبد الرحمن" (١٩٧٧) من أصول اجتماعية مبتورة الأصل ، و« شادية » فى «والإمضاء .. سلوى » (١٩٨٥) من أسرة متوسطة .

فرغم الفقر الواضح الذى يجمع بينهن فإن أصولهن الطبقية ليست واضحة العالم بقدر ، ما هى ليست متسقة . إنها خليط من الطبقة الفقيرة والبرجوازية الصغيرة المأزومة فالتحديد الطبقى الصارم - للمرأة البغى - مفقود هنا بقدر ما هو الواقع الذى يتأبى على إمكانيات وجود التحديد الصارم . وقد يتلاشى هذا التحديد تماما . . وتبدو المرأة البغى لنا فى الرواية بحالة وضعيتها كبغى فقط كالراقصة فى رواية آخر الطريق (١٩٥٩) لأمنية السعيد . فهى مجرد راقصة - لاتعرف أصولها الاجتماعية - تحاول استغلال أنوثتها لاغراء الرجال والسيطرة على أموالهم . ولاتبدو لنا باقى ملامحها الشخصية التى تميزها ..

أما عن دوافع السقوط فهى لا تبدو واضحة تماما لعدم اهتمام الكاتبة بتوضيح هذه الأصول الاجتماعية التى انحدرت منها المرأة البغى .. فلا ترى فى الرواية سوى أن سميحة « الخادمة » - فى الفجر لأول مرة - تبيع جسدها لأى سيد تخدم عنده .. وشادية فى « والإمضاء سلوى » تتمرد على طبقتها « بإنفاق كل مالها على مظهرها فتبدو من طبقة غير طبقتها .. ومن غير بيئتها » (١٨) حتى جائتها الفرصة .. كان مديرها مسافرا إلى أمريكا فى رحلة عمل ، وطلب منها أن تصحبه لتقوم بدور المترجمة وسافرت معه .. وعاد المدير .. ولم تعد هى .. (١٨) وهناك تظل تتنقل من علاقة الى أخرى .. ويصبح الزواج فى نظرها « مشروعا استثماريا قائما على المنفعة الخاصة . » (١٩) . ويصبح الرجل الغنى « غنيمة كبرى » يجب الاستحواذ عليها .

فالمال والرغبة فى الحصول عليه هو المحرك والدافع الأول لممارسة البغاء فالخادمة فى « حكاية عبده عبد الرحمن » تذهب إلى « عبده » عامل المصنع الفقير والذى يسكن فى جراج سيدتها لتداعبه « مدعبات خشنة تصل إلى ضرب الأقلام « ثم تبدأ تطلب منه نفقة .. ويكون ما فعلته حيلة لكى تذهب إليه كل حين لتطلب نقودا .

كما تستمر « سامية » فى « الصيد فى بحر الأوهام (١٩٧٩) فى السقوط أو احتراف البغاء لأنه مستحيل أن تعود الى اسرتها مرة ثانية .. ومستحيل أيضا أن تعيش بدون طعام .. فلا مفر إ ذن من العودة إلى الحياة « التى يتحول معها الإنسان الى عمله ذات وجهين ، ويستحيل البشر الى فريسة وقناص » .. فالمجتمع والفقر يفرضان عليها الاستمرارالاستمرار فى هذه الحياة .. « والكاتبة هنا » لا تسلب سامية

طابعها الإنسانى بتصدير الفقر – كما هو واضح فى المرأة البـــغى – فى روايـــتها « الفجر لأول مرة » ، وفى رواية والأمضاء سلوى ، ورواية حكاية عبده عـــبد الرحـمن « كعامل وحيد للسقوط بل إنها تمنح شخصية » سامية : الحياة الكاملة « بإظهار الدوافع الذاتية للسقوط .. فسامية لها طبيعة « أنثوية ملتهبة جعلتها تتبع أول إشارة من رجل » .. يقودها إلى السيارة ، تعرف إلى أين .. تستسلم بهدوء .. ليس لديها اختيار .. هى أيضا فى حاجة إلى ذراع تلتف حول جسدها .. إلى جسد قوى تلوذ به .. ولو للحظات .. [٢٠] وبهذا يكون الدافع الجنسى عاملا مساعد لسقوط « سامية » ويكون الفقر والمجتمع أكبر الدوافع لاحترافها للبغاء .

البغى بين الرضا والتمرد :

يتراوح موقف المرأة البغى من واقعها – فى الروايات السابقة – بين نمطين : –

النمط الأول : راض بواقعه ، أو على الأقل غير متمرد عليه .

النمط الثانى : متمرد غير راض بواقعه ، ولكنه عاجز عن تحقيق مصير أفضل .

ويختفى تماماً نمط المرأة التى لها تمرد ناجح فى تغيير مسار حياتها ، بل إن معظم أنماط المرأة البغى نجدها أنماط راضية بواقعها . ويبدو هذا النمط واضحاً فى « فكرية » – فى الساقط فى أحضان الرذيلة (١٩٢٧) لزينب محمد – حيث نجدها تقضى على زوجها لترجع إلى حياتها الأولى ، ولا تفكر « سميرة فى « سيد العزبة » (١٩٤٢) فى التمرد على سيدها ، رغم هجوم المجتمع وتنكره لها ، كذلك نجد « بهية الراقصة » فى آخر الطريق (١٩٥٩) تتمرد على حياتها المستقرة فتعمل على تحطيم الزوج لتعود إلى حياتها الأولى ، (كراقصة وبغى) ، وتبدو الرغبة كاملة فى الاستمرار فى هذا العمل عند الخادمة و « أم ابراهيم » فى « حكاية عبده عبد الرحمن » (١٩٧٧) ، أيضا لاتبدى «سميحة » و « سامية » – فى « الفجر الأول مرة « (١٩٧٥) وفى الصيد فى بحر الأوهام » (١٩٧٩) – أى رفض لواقعها ، بل موقفها يكون مزيجاً من السعادة والرضا .

وتمثل « فردوس » فى « امرأة عند نقطة الصفر » (١٩٧٩) النمط المتمرد غير الراضى بواقعه فهى تحاول ترك مهنة البغاء والإلتحاق بوظيفة سكرتيرة فى شركة ، لكنها تكتشف مدى حقارة وضعية الصغيرة فى المجتمع ، وتدرك أنه فى ظل المجتمع الأبوى لا فرق بين المرأة البغى والمرأة الشريفة « فعلى جميع النساء أن يكن مومسات بأشكال مختلفة » وهى تفضل أن تكون بغياً حرة على أن تكون بغياً عبدة بقانون الحب أو الزواج .

ويصل تمرد « فردوس » ورغبتها الجادة فى تغيير مسار حياتها الى حد القتل ... فهى تقتل القواد الذى يحاول الاستحواذ عليها .. وتدخل السجن .. وكان الحل الوحيد أمام المرأة للسيطرة على الموضوع هو التخلص منه أو القضاء عليه ..

إن فشل « فردوس » فى إقامة علاقة ديالكتيكية (جدلية) بينها وبين الموضوع يعنى العجز عن إقامة مثل هذه العلاقة فى الواقع ، يعنى قبح المجتمع وفساد العلاقات فيه . فرغم حنينها إلى حياة أفضل إلا أن الواقع لايتيح لها تحقيق هذا الحلم .
إن فشل « فردوس » فى تحقيق حياة أفضل يعود إذن إلى أسباب خارجية .. ولكن التمرد والحنين إلى حياة أفضل يجعل من الشخصية أكثر إنسانية وقدرة على التعبير عن هذا العالم التعيس الذى يكشف قبح المجتمع وفساده .

المستقبل .. ما بعد النهاية :

تتباين المصائر التى آلت إليها حياة المرأة البغى « فى الرواية النسائية ، وهو تباين يكشف عن الصراع بين اتجاهين فى المجتمع : أحدهما ، وهو الأقوى الذى يستمر والثانى ، وهو الأضعف الذى ينتهى . كما أن هذا التباين يعبر عن ظروف ذاتية للمرأة البغى نفسها . ففريق يستطيع التجاوب والاستمرار ، وفريق يعجز عن المسايرة وينهار وقد عبرت الكاتبات عن اتجاهى المجتمع كما عبرت عن ذاتية الساقطات اللاتى يملكن القدرة على المساهمة فى تشكيل مستقبلهن .

إن سطوة المجتمع الأبوى تتبدى فى مصير « فرودس » الذى آل إلى السجن وفى تقويض قدرتها على تحقيق حياة أفضل . كما تأتى نهايات « سميحة » – فى « الفجر لأول مرة » – بالقتل ونهاية سامية فى الصيد فى بحر الأوهام «بالسجن »

ونهاية سميرة فى « سيد العزبة » بالموت ، ونهاية شادية « فى والإمضاء سلوى » بالانتحار أو القتل - نهايات ترضى ضمير المجتمع . وهى نهايات تشير إلى استحالة استمرار هذا النمط من العلاقات غير المشروعة أو البغاء موضوعياً .

ولكن الواقع يبرهن على إمكانية وجود نهايات تشير إلى قدره أصحابها على الاستمرار فى هذه الحياة . فكل من : « فكرية » فى الساقطة فى أحضان الرذيلة « وبهية الراقصة فى « آخر الطريق » ينجحن فى القضاء على الزوج مادياً أو معنوياً ليعدن إلى حياة البغاء مرة أخرى .

وهكذا تتباين مصائر على المرأة البغى فى الرواية النسائية . ولكن الحقيقة الثابتة التى نستخلصها من هذا الأدب أن المرأة البغى امرأة عادية فى أغلب الأحيان وأن الأغلبية منهن راضيات بعملهن والرضا هنا يعكس الإحساس بأنه لن توجد حياة أفضل بعد السقوط . ومن ثم يكون الرضا هو التعبير الملائم لمسايرة الحياة والابتعاد عن مناطحتها الذى لابد أن ينتهى بالهزيمة كما حدث لفردوس فى « امرأة عند نقطة الصفر » .

ولعل هذا يبدى عدم التعاطف الكامل من الكاتبات تجاه المرأة البغى فالبغى فى الساقطة فى أحضان الرذيلة « لزينب محمد » (١٩٢٧) ، لاتبدو فى نظر الكاتبة إلا بكونها « امرأة شريرة » تفعل ما تقشعر منه الأبدان لا يكون أمامها سوى الانتقام منك «وهدفها الأول هو القضاء على الرجل عن طريق الغواية ، أما البغى عند « عائشة عبد الرحمن » فى « سيد العزبة » (١٩٤٢) - رغم أنها ضحية وتعرض لمأساة الجنس (فى نظر الكاتبة) - إلا أنها هى التى بدأت بغواية سيدها وتقربت إليه بشتى الوسائل ، وتتكرر صورة البغى العدوانية فى رواية « آخر الطريق » (١٩٥٩) لأمينة السعيد ، فهى بعد أن تسلب كل أموال زوجها تتركه متخلية عنه فى محنته .

وهكذا يبدو عدم تعاطف الكاتبات - فى مرحلة الريادة - مع صورة المرأة البغى ، لكن هذه النظرة تتغير - تماماً - عند كاتبات جيل ما بعد الرائدات أمثال « إقبال بركة ، و « نوال السعداوى » أكثر الكاتبات صدقاً فى تصوير المرأة البغى بكافة أنماط تطورها فقد كان تعاطف كل منهما مع المرأة البغى تعاطفاً ليس مبنياً على رؤية عاطفية ، بل يقوم على إدراك موضوعى لدور المرأة البغى فى الواقع ومسببات وجودهن فى المجتمع .

ذلك أن الروائيتين استطاعتا الإلمام بالتفاصيل التى تتغلغل فى خبايا مهنة المرأة البغى من وصف الحجرات الخاصة حتى تلك الحكايات الوهمية التى تقصها البغى على بعض العملاء لتحصل منه علي عقد زواج - كما فى رواية الصيد فى بحر الأوهام، ومن تفاصيل أشكال وطبيعة العملاء حتى وصف تفاصيل أشكال وطبيعة القوادين كما هو عند « نوال السعداوى » .

ومجمل القول فيما يتعلق بصورة المرأة البغى فى الرواية النسائية ، أن صورة المرأة البغى لم تنل العناية الكافية فى معظم الروايات النسائية لأن ذلك يعود - فيما أرى - إلى حساسية صورة المرأة البغى في المجتمع المصرى ، وعدم قدرة الكاتبة على التعبير عن تجربة لم تخضها بالضرورة حتى نهايتها فى واقعها الحقيقى .

هوامش صورة المرأة البغى

(١) منشورات المركز القومى للبحوث الإجتماعية والجنائية : البغاء فى القاهرة (مسح اجتماعى ودراسة اكلينيكية) . القاهرة ١٩٦١ ، دار ومطابع الشعب "المقدمة" .

(٢) نفســـــه : المقدمة ص ٢٤ .

(٣) نفسه : ص ٨٠ .

(٤) زينب محمد : الساقطة فى أحضان الرزيلة ، ص ٣٠ ، ص ٢١ ، ص ٣٦

(٥) د : عائشة عبد الرحمن : سيد العزبة ، ص ٢٨ .

(٦) صوفى عبد الله : دموع التوبة ، ص ١١٥ .

(٧) نفسه : ص ١٣٢ .

(٨) د . لطيفة الزيات : الباب المفتوح ص ٢٧٤ .

(٩) نفسه : ص ٧٠ .

(١٠) إقبال بركة : الصيد فى بحر الأوهام ، ص ٢٨ .

(١١) نوال السعداوى : الأنثى هى الأصل ، ص ١٩٦ .

(١٢) نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر ، ص ١٦ .

(١٣) نفسه : ص ٩٦ .

(١٤) نفسه : ص ٩٨ .

(١٥) نفسه : ص ١٠٠ .

(١٦) أنظر منشورات "البغاء فى القاهرة" : الفصل الثانى (وصف البغايا، أعمار البغايا ، جنسيات البغايا ، ديانات البغايا ، جهات اقامتهم ، الموطن الأصلى لهم، الحالة المدنية والتعليمية والمهنية لهم) .

(١٧) نوال السعداوى : امرأة عن نقطة الصفر . ص ٨٤ ، ٨٥ .

(١٨) عائشة عبد النور : والإمضاء سلوى ، ص ٨٨ ، ٨٩ .

(١٩) نفسه : ص ٨١ .

(٢٠) إقبال بركة : الصيد فى بحر الأوهام ، ص ٢٨ .

الفصل الرابع

صورة المرأة الرمز

مدخل :

"إذا كان تقدم المرأة هو شرط تقدم المجتمع ، فإن نقد واقع المرأة هو بطبيعة الحال نقد لواقع المجتمع ، ففى واقع المرأة تتلخص كل عيوب الواقع الإجتماعى ، ذلك أن المرأة أكثر من مجرد مرآة مكبرة : فهى جسد جسد المجتمع وروح روحه . إنها كينونته المهمشة ونواته المركزية فى أن معا .. بهذا المعنى فإن المرأة معيار للحساسية ، وبهذا المعنى أيضا فإن الخطاب النسوى ما يزال يملك قدرته كاملة على التعرية .. مايزال لديه جديد يقوله .. " (١)

فى حين أن "جورج طرابيشى" يعتبر " أن الترميز - هو بحد ذاته - عملية اختزال الرموز إلى محض بعده كموضوع ، بينما يحتكر الرامز أو صانع الرمز كل الذاتية لحسابه ، فالترميز يفترض أصلا بالموضوع المرموز أن يكون قابلا للتشكيل ، أى مادة مطاوعة يحدد الآخرون مصائرها .. والمرأة عندما يرمز بها إلى الوطن تخسر استقلالها وسؤددها الذاتى ، وتصير أشبه بمادة صلصالية يصنعها الآخرون ولا تصنع نفسها .. (٢) .

وقد يصدق هذا القول على المرموز عموما ، غير أن المرأة تعد رمزاً للوطن أو الأرض لأنها أكثر التصاقا بالواقع ، حيث تنعكس عليها سمات التغيير وتصاحب حركة المجتمع وتخوض معه تجربة إثبات الوجود ، ولذا كان تقدم المرأة هو شرط تقدم المجتمع ، ونقد واقع المرأة هو بطبيعة الحال نقد لواقع المجتمع .. ولذا كانت المرأة أكثر من مرآة تعكس جسد المجتمع وروحه وكينونته .. بمقتضيات تجعلنا نقول : إنها تصلح أن تكون رمزاً له ..

ولذا فالمرأة تصلح لأن تكون رمزاً للأرض ، وللوطن ، ولجنس المرأة عموما حيث هى معنى وروح ومضمون يحوى بين طياته كل معانى العطاء والحب ، أو الجفاء والجدب .

"إن المرأة رمز شديد الشمول والإتساع ، يمكن أن يشير إلى الوجود بأسره ، فالمرأة تعتبر بالنسبة للرجل المرأة التى يرى فيها وجوده وعالمه ، فهى رمز يستقطب بقية المجالات الأخرى ويعبر عنها بشكل واضح " (٣) .

وقد عبرت الروائية المصرية عن رمزية المرأة فى الرواية ، فنجدها تارة ترمز لها بالوطن كما فى روايتى "اللعبة والحقيقة " (١٩٧٤) "لجيلان حمزة ، و"جريمة لم ترتكب (١٩٧٦) " لهدى جاد – وتارة أخرى ترمز لها "بالمرأة" بوجه عام – فى "أغنية الأطفال الدائرية " (١٩٧٨) لنوال السعداوى وأخيراً فقد ترمز بها بالأرض " – كما فى روايتى "أمنا الأرض " (١٩٦٦) " لجاذبية صدقى " ، و"موت الرجل الوحيد على الأرض " (١٩٧٩) "لنوال السعداوى " .

والكاتبة تذهب بالرمز إلى معنى أعمق ومغزى أبعد ، حين تذهب بشخصية المرأة (أداة تشكيلها للحكاية) لتصبح رمزاً لمعان أخرى خارج وجودها الفردى .

ويأتى الرمز فى روايتى "صابرين" (١٩٦٦) ، واللعبة والحقيقة " (١٩٧٤) رمزاً مسطحا ، لا يحوى من الدلالة والعمق ما يقربه لأن يكون تجريداً ، بل يقتصر – غالباً على التسمية وعلى الدلالة المباشرة .

ففى "صابرين" أو "أمنا الأرض " لا تبدو الرمزية إلا فى "اسم الرواية " وفى "اسم آمنة" الأم والتى يرمز لها بأنها "أمنا الأرض" ، وينطوى اسم الأم نفسه – آمنة" وهو اسم مصرى قروى– على دلالة رمزية تعنى الأمن والوداعة الزائدة ، وهى – نفسها صفات الأرض التى تعطى الحب والأمان ، وتتسم بالوداعة الزائدة ، ولكن الكاتبة لا تعمد إلى تجسيد هذا الرمز وإحيائه ، بل سرعان ما يموت بموت "آمنة" وباحتراق قلب ابنتها "كعب الخير" والتى بدأت حياتها وهى تحمل بين طيات ضلوعها

الغــضة مخطط انتقـام من الخالة "خضرة" التى انتـزعت الزوج والمنزل والحقل من أمها ، ثم أماتتها محترقة ..

وترمز "ريم" فى"اللعبة والحقيقة" إلى وطنها (الأمة الفلسطينية) فسمات "ريم " هى سمات فلسطين ، وتشرح الكاتبة هذا حين توضح معنى اسم "ريم" ، والدال على شخصيتها : "شديد الحساسية يحب الأمن والهدوء . " (٤) ، أيضا قضية "ريم" هى قضية الوطن – فهى لا تشغلها قضاياها الذاتية – وتتمثل هذه القضايا فى الصمت العربى ، والتفكك ، الدمار .. فالرمز هنا سطحى – إلى حد كبير – حيث نجد الكاتبة لا تعمد إلى تدعيمه بالدلالات ، وإلى تعميقه بتصوير مواطن الرمز المختلفة واستخدام الرمز – فى الرواية النسائية – له دوران : –

الأول : (ظاهرى) ينبع من اشتراكها كشخصية نامية فى تشكيل أحداث الرواية.

الثانى : (رمزى) أقرب إلى التجريد حيث تبدو فيه المرأة رمزا للوطن أو الأرض بوجه عام .

"فهند الدالى "فى رواية " جريمة لم ترتكب" (١٩٧٦) لهدى جاد ترتبط أزمتها الشخصية بأزمة المجتمع ككل ، حيث تلتقى الفترة التى عبرت فيها البحر – متجهة إلى إنجلترا – بفترة عبور جيوشنا المصرية القنال عام ١٩٧٣ ، حيث عبرت مهزومة حين هجرها زوجها وكبلها فى وطنها بقيود التقاليد والقانون ولكن إيمانها بالنصر كان قويًا فانتصرت حيث حصلت على حريتها بالطلاق بعد عبورها إلى زوجها الذى كان قد سافر وتركها معلقة بلا طلاق أو أدنى ارتباط .

وعبرت جيوشنا المصرية فى حرب ١٩٧٣ وانتصرت على هزيمتها أيضا ، "فهند الدالى " تمثل مصر فى كل أحاسيسها وإيمانها القوى بأن الحرية تؤخذ ولا تعـطى ، " وفى صمتها العبقرى ، وفى عملها المتواصل فحتى إذا ما تحركت هى لتنتزع حريتها– التى اشتاقت إليها وحرمت منها مدة طويلة من الزمن – تحركت مصر أيضا فى خط متواز مع هند " (٥)

وقد تصبح المرأة الأم فى عطائها المتفانى للجميع سواء أكانوا أبنائها أم غير أبنائها رمزًا للأرض " ففتحية " فى رواية " موت الرجل الوحيد على الأرض " لنوال السعداوى (١٩٧٥) تحتضن كل طفل .. حتى ولو كان لقيطا ، ويتساءل زوجها لها شيخ الجامع : كيف يدر ثديها اللبن وهى لم تحمل ولم تلد[٦] ويقول لها " لا أريد ابن الحرام فى بيتى .. لن يجر لنا ابن الحرام إلا المصائب ، ومنذ جاء هذا الطفل والمصائب تتوالى علينا على كل البلد . والدودة أكلت المحصول وسمعتهم يهمسون أن ابن الحرام هو السبب " [٧] ، ويحدث حريق فى القرية وتتجه الأعين إلى الطفل ، وتمتد الأيدى الخشنة القوية لتنتزع هذا الطفل... وتحاول أن تفصل الطفل عن ثدى أمه لكنها لم تستطع ، فقد أصبح الطفل وثديها جزءًا واحدًا ."

" تحول المشهد فوق جسر النيل إلى عراك غريب ، وأصبح الرجال المتجمعون فوق الجسر كأشباح الليل خرجت من قاع النيل .. من يراهم من فوق الجسر يظن أنهم جمع من الرجال التفوا حول صحن كبير من اللحم ، وكل منهم يحاول أن يلتهم نصيبه قبل أن يلتهمه الآخر وجسد فتحية أصبح ممزقًا تنزف منه الدماء الحمراء الساخنة، أما جسد الطفل فقد تناثر فى الجو كذرات من الرماد الناعم " [٨] .

ويحاول زوجها نقلها إلى البيت لكنه يتبين أن جسدها " ظل ملتصقا بالأرض ، وكلما حاول الرجال رفعها إلى فوق فتحت عينيها وتلفتت حولها كأنما تبحث عن شىء"[٩] ولا يصبح الجسد خفيفا إلا حين يضع الشيخ متولى الطفل فوق صدر أمه (فتحية) ودفنوها كما هى بالطفل بين ذراعيها .

فالأم هنا هى الأرض الطيبة التى تعطى والتى تحتوى الأبناء . كل الأبناء فى داخلها ..

وتكشف لنا رواية "أغنيـة الأطفـال الدائرية لنوال السعداوى (١٩٧٨) مدى استغلال الرمز بأكثر من وسيلة فهناك الأغنية – فى الرواية – تعطى خلفية لهذا العمل الفنى وتربط بداية الرواية بنهايتها وتنادى بمزيد من الوحدة فى العمل . فالأغنية " حميدة ولدت ولد، سمته عبد الصمد . سابته ع الأنايا ، خطفت رأسه الحدايا . حد يا

حد .. يا بوز القرد ! . حميدة ولدت ولد سمته عبد الصمد ... " (١٠) تغنيها دائرة من أجساد الأطفال الصغيرة تلف وتدور حول نفسها ، وهى تغنى مرة فى أول الرواية ثم تختم بها الرواية ، مرة أخرى ، وهذا بالطبع - هدف من المؤلفة تقصد به ربط البداية بالنهاية لتكوين هذا البناء الدائرى شكلاً ومضموناً لإحداث ترابط ومزيد من الوحدة فى العمل .

فالكاتبة تتعرف على نفسها فى شكل طفلة ترمز لها قائلة : "خيل إلى أن طفلا من الأطفال المنشدين المتماسكين بالأيدى على شكل دائرة تدور خرج فجأة من الدائرة رأيت جسمه الصغير ينفصل عن الخط الدائرى كنجم فقد توازنه الأبدى فانفصل عن الكون اللانهائى ، واندفع بحركة عشوائية سريعة متوهجا بشعلة كالشهب قبل أن يحترق .. وباستطلاع غريزى تابعت عينى حركته ، وحين توقف .. ورأيت وجهه .. لم يكن غريباً على .. كان مألوفا بدرجة أثارت دهشتى .. " (١١) .

وهذه الطفلة تتعرض لنوعين من الضغط : - احتياجاتها التى ترمز لها بقطعة من الحلوى ، وضغط العالم الخانق المتسلط ، والذى يمثله هذا الرجل الذى يقتحم الباب ويحمل العصا ويرفع ثوبها ويغتصبها ، هذا الرجل يمثل السلطة ، ويمثل الكبار بصفة عامة ..... وهكذا "فحميدة" تمثل براءة الإنسان وقد أغتصبتها سلطة الكبار .

وشخصية "حميدة " نجدها مبهمة ، فتارة هى "حميدة" .. وتارة هى "حميدو" وتارة أخرى هى "شاة " - تذبح يوم العيد - والثلاث صور تعبر عن وجه واحد .. هو وجه حميدو " لكن حميدة الأخرى يصعب تحديدها بالضبط ، " من يراها من الخلف يظن أنها طفل ، وحين تستدير ويرى عينيها يدرك أنها عجوز .. وحين تهبط العين إلى بطنها النامى بالجنين الحى يعرف أنها امرأة ، فالحقيقة أن حميدة ليس لها عمر وهذا هو حال الأطفال الذين يولدون رغم أنف الموظف الحكومى الذى يحدد تاريخ الولادة ، إنهم يعيشون فوق مستوى الحكومة ، وفوق مستوى التاريخ ، وفوق مستوى الزمان والمكان .. " (١٢) . أيضا " من يراها يظن أنها امرأة ليل مع أنها لم تكن امرأة ، ولم

يكن الوقت ليلاً " [١٣]. لكن " حميدو " كان أيضاً فى بعض الأحيان يختلط عليه أمر نفسه فيظن أنه حميدو .. لكنه سرعان ما " يختفى وراء الجدار ، ويرفع جلبابة عن فخديه ، وينظر بينهما ، وحينما تسقط عيناه على الشق الرفيع الصغير يدرك أنه حميدة [١٤] .

وحميدة فى حقيقة أمرها " شاة " أو ضحية .. نتاج لقهر متعدد الصور " قهر سياسى " نجده مجسداً فى رجل البوليس الذى أغتصبها دون أن تدرك فى أول الأمر من هو ، " سألته بصوت ضعيف مشروخ .. – أنت مين ؟

– أنا الحكومة .

– ربنا يطول عمرك سيبنى أروح .

– تروحى فين يابنت ، أنت محكوم عليك " [١٥] .

أما القهر الجنسى – لها – فنجده مرموزا له بعضو الذكورة ، ومرة أخرى مرموزًا له بالعصا ، ومرة أخرى بآلة قتل صلبة ، ومرة أخرى بالسكين .

ويتداخل القهر الجنسى مع القهر السياسى ، ويصبح الأول وليد الثانى ولا ينفصل عنه " دوى الصوت القوى الخشن فى الجو :

– قف !

اصطكت فردتا الحذاء بعضهما ببعض والتصقت ساقاه وفخذاه بعضلات منقبضة . امتدت يده اليمنى فى جيبه واستقرت فوق آلة القتل الصلبة ، تمتد صلابتها بحذاء فخذه وتنتهى برأس معدنى مدبب ومثقوب .

صاح الصوت الخشن .

– انتباه .

التفت أصابع يده اليمنى حول الآلة ، أربعة أصابع فقط وانفصل الإبهام ليصبح وحده فوق الزناد ، وإحدى عينيه صوبت إلى النقطة المحددة الثابتة فى منتصف المسافة بين العينين المفتوحتين " [١٦] .

ويصبح بذلك لافرق بين القهر الجنسى والقهر السياسى ، بالعكس هناك ارتباط بينهما .. فحيث يوجد قهر سياسى يوجد قهر جنسى .

" ولهذا تظل حميدة ضحية لقهر لايتوقف وإنما يتزايد ويأخذ القهر شكلين الأول اغتصاب قدرتها على العمل إذ تصبح خادمة والثانى اغتصاب جسدها فتتحول إلى بغى تمارس الدعارة " (١٧) .

وينتهى الحال بحميدة على المستوى الظاهرى أن تمارس الدعارة ، أما على المستوى الرمزى فهى تسلك سلوك الازدواجية والنفاق " تلتوى ناحيتها الأعناق ، وأحيانا ترى صورتها معلقة وشفتيها منفرجتين فى ابتسامة عريضة .. خيط طويل من اللعاب الدافئ ... " (١٨) . رمز الشبق والدعارة على المستوى الشكلى أو الظاهرى ، والنفاق والازدواجية على المستوى الرمزى .

فالوطن هنا مجسد فى شخص حميدة " ، بل هى رمز له ونستطيع إدراك أبعاد ملامحه من خلال إدراكنا لشخص حميدة .. فهى مغتصبة من جانب المسئولين عن حمايتها (رجال البوليس) .. مضطهدة من أقرب الناس إليها (الأخ ، الأب) واللذين يمثلان أبناء الأمة الحقيقيين . وهى فى البداية والنهاية ضحية للاستغلال .. والقهر ، وينتهى بها الحال أن تتسم بسلوك النفاق والازدواجية .. سلوك مريض .. للمناخ الفاسد الذى يسيطر فى كل مكان .

وهذا المناخ الفاسد هو الذى يخلق فروقًا هائلة بين البنين والبنات (حميدة ، حميدو) مع أن كليهما وجه للآخر ، وقهر أحدهما قهر للآخر " فحميدو " فى قرارة نفسه " لايعرف كيف يعيش بغير " حميدة " ، لكنه فى نفس الوقت مدفوع بقبضة أبيه ، وبقبضة السلطة الآمرة وبالقيم الأبوية .. لكى يقتل حميدة بعضو ذكورته ، باغتصابها رمزيا بتجريم صورتها الأنثوية .

والحقيقة أن تلك الفروق التى بين الجنسين فروق وهمية فحميدو فى الفرز النهائى بعد تمحيص رجولته " أعطوه جسد امرأة " (١٩) " وكان حميدو يحب أن يكون امرأة أحيانا ، وفى أحيان أخرى يقاوم ذلك مقاومة شديدة . فالمرأة فى ذلك الوقت كانت تكلف بأعمال الخدمة المهينة (١٩) .

وصورة حميدة هنا صورة رمزية للوطن وهى فى نفس الوقت " صورة رمزية لضياع الأنثى فى عالم القهر المزدوج ، قهر السلطة أو الطبقة أو المجتمع الذى يتعرض له الجميع ذكوراً وإناثا ، وقهر نوعى وهو القهر الواقع على المرأة كأنثى " (٢٠) .

وحميدو – الوجه الآخر لحميدة – يدفع إلى المدينة – كما دفعت حميدة من قبل – ومع المدينة يبدأ أغترابه ، فهو يغترب عن علاقة التآلف مع الجنس الآخر الذى تمثله شقيقته التوأم وتصبح العلاقة علاقة مطاردة وتجريم وانفصال عن هذه الشقيقة والتى تمثل الجنس الآخر .

والقهر الواقع على حميدو وهو نفسه القهر الواقع على حميدة ، لأن كلا منهما وجه للآخر ، فهو مراسل حربى " اللقب القديم لخادم البيت : (٢١) . وهى لاتصلح إلا لخدمة البيوت ، وحميدو مقهور بعمله لدى رئيسه ، وهى مقهورة ومغتصبة بعملها لدى سيدها ، فكلاهما إذن وجه للآخر ووجه للوطن تارة أخرى . فحميدو " يدرك أنه ولد بغير أم وأن جده لأبيه جنديا فى جيش " محمد على " وأنه قتل فى السجن " (٢٢) .

فإذا كانت حميدة هنا ترمز إلى الأنثى بصفة عامة ، فإن حميدو أيضا يرمز إلى الرجل بصفة عامة وكأن الكاتبة بهذه الرواية الرمزية تحاول أن تقدم لنا صورة لقدر الإنسان فى مجتمع يفقد فيه الإنسان حريته ، وتقدم صورتين للاغتراب ، اغتراب الأنثى فى الخدمة والبغاء ، واغتراب الذكر فى الآلية وفقدان الإرادة وخدمة السلطة وتحقيق مآربها " (٢٣) .

فالرواية إذن شحنة من أعماق الوعى العربى الذى يعانى فساد المناخ السياسى ، ومن شراهة رجال السلطة وتكالبهم على الاقتصاد العربى " وتعرفت فى الوسط على وجه سيدها ، كانوا يجلسون على شكل دائرة ، الصحون أمامهم ممتلئة ، مرتفعة كأهرامات مرتفعة وسكاكين لامعة تتهاوى فى انتظام فوق الأهرامات وتناقصت الأهرامات بسرعة كبيرة حتى اختفت ولم يبق فى الصحون إلا فتات "" (٢٤) .

وهذا اللاوعى العربى يحمل فى أعماقه الكراهية لهذه النظم الفاسدة " لامهرب من الكراهية . إنها تغزوه من جميع منافذ جسده ، وتدخل إليه بطعمها المملح المر من شقوق جلده وفتحات جسده وتتكوم فى جوفه يوماً بعد يوم (٢٥) .

وقد فسد هذا الوطن أخلاقيا وأصابه الوهن والضعف والمرض وكانت أولى أمراضه النفاق والازدواجية .. التأخر الحضارى والرجعية ولهذا فرضت دول الاستعمار المختلفة عليه أن يكون منتجا خادما لمصانعها وذاع صيت هذا المرض ونفذت منه رائحة كريهة كتلك التى تنفذ من جسد حميدة ، وجسد الموتى " فقد فاضت رائحة الجسد الميت ، فاشاح الطبيب بوجهه بعيداً عنه ، وكتب بقلمه التشخيص " لايصلح إلا لخدمة البيوت " .

وحميدة تحمل بداخلها جنينا من الكراهية لهذا الفساد ، ويتمثل فى حملها الفاسد .. مصدر هذه الرائحة النفاذة . " سقطت أشعة أكس فوق بطنها أنفها ، ظهر التجويف مملؤا حتى الحافة بالكراهية ، طبقة فوق طبقة " (٢٦) .

" والورم ظل ينمو داخل بطن الأرض ، وحينما تضع حميدة يدها ... تجده ساخنا .. وتشم الرائحة المألوفة كرائحة قطعة من اللحم الميتة تشمها بفتحتى أنفها وتملأ بها صدرها فهى رائحة حياتها ؛ (٢٧) .

ولايتم إنزال هذا الجنين ، أو إخراج هذا الفساد إلا بتكتل قوى الشعب والموظفين وإخراج هذا الفساد من الجسد علامة على الفرج ، وحين تم إخراج هذا الجنين أحس حميدو بأنه " أفرغ الخوف كله من جسده " (٢٧) .

وتنتهى الرواية باكتشاف كل منها لحقيقة الآخر ، فالإنسان حينما يرى وجهه وجها لوجه ينزعج بحقيقته ، فحميده تكتشف أنها حميدو ، وحميدو يكتشف أنه حميدة " أصابعة كأصابعها ، والخطوط فوق كفه تشبه خطوطها وأكتشف كل منهما " أنه وجه لعجز الآخر وسقوطه " ، وأكتشاف كل منهما لحقيقة الآخر إنما هو أكتشاف لحقيقة نفسه الضائعة المصوبة العينين ، المقهورة لحقيقة " كونه يسير أعمى فى الحياة " (٢٨) .

والرواية بهذا المضمون الفنى رواية ثورية تعكس واقع التخلف والفساد فى المناخ العربى ، والذى يرجع وجهه إلى واقعية تخلف وضع المرأة ، والموقف من المرأة . وتصبح بهذا الرواية رواية تعرية للواقع وللمجتمع الأبوى الذى يخلق فروقا وهمية بين الجنسين ، مما يباعد المسافة بينهما ، ويغرب كل منهما عن الآخر ، مع أن كليهما وجه للآخر ، وعجز أحدهما وسقوطه يعنى " عجز الآخر وسقوطه " كما تعبر الرواية عن اغتصاب حرية الإنسان ، واغتصاب لحقه فى اختيار قدره ، وهو تعبير يتم بشكل رمزى ومن خلال الرموز الجنسية للتعبير عن هذه الأفكار المجردة .

هوامش صورة المرأة الرمز

(١) هيئة التحرير : مجلة الوحدة ، عدد ٩ ، ١٩٨٥ ، ص٢

(٢) چورج طرابيشى : رمزية المرأة فى الرواية .

(٣) د . سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى .

(٤) جيلان حمزة : اللعبة والحقيقة ، ص ٨٩ .

(٥) د . عز الدين المخزومى : دراسة تحليلية لرواية جريمة لم ترتكب ، مجلة القصة العدد ١٤ ، ديسمبر ١٩٧٧م ، السنة الرابعة - ص ١٣٧ .

(٦) د . نوال السعداوى : موت الرجل الوحيد على الأرض . ص ١٥٥

(٧) نفسه ص ١٥٧ ، ١٥٨

(٨) نفسه ص ١٧٥ .

(٩) نفسه ص ١٧٧ .

(١٠) د . نوال السعداوى : أغنية الأطفال الدائرية ص ٧ .

(١١) نفسه ص ١١ .

(١٢) نفسه ص ٩٢ .

(١٣) نفسه ص ٩٤ .

(١٤) نفسه ص ٣١ .

(١٥) نفسه ص ٤٣ .

(١٦) نفسه ص ٥٠ .

(١٧) د . سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى للمرأة المصرية ص ١٥٧ .

(١٨) نوال السعداوى : أغنية الأطفال الدائرية . ص ١١٥ .

(١٩) نفسه ص ٥٧ .

(٢٠) د . سامية حافظ : دراسة كشفية ص ١٥٧

(٢١) نوال السعداوى : أغنية الأطفال الدائرية ص ٨٢ .

(٢٢) نفسه ص ٩٩

(٢٣) د . سامية حافظ : دراسة كشفية ص ١٥٨ .

(٢٤) نوال السعداوى : أغنية الأطفال ص ٦٨

(٢٥) نفسه ص ٧٦ .

(٢٦) نفسه ص ٩٨ .

(٢٧) نفسه ص ١٠٢ .

(٢٨) نفسه ص ١٢٤ .

الفصل الخامس

صورة المرأة داخل الأسرة

١ - صورة المرأة الابنة

تلعب عملية التنشئة الاجتماعية دوراً هاماً فى تشكيل ملامح شخصية المرأة الشرقية فعلى حين تشجع هذه المجتمعات على نمو شخصية استقلالية للرجل ، فإن شخصية المرأة تأتى مغايرة تماماً لهذا النمط من الشخصية ، حيث تشجع على الاعتماد على الآخرين وعليه تقل إمكانياتها الاستقلالية .

والرواية بصفتها فن يحاول أن يكون مرآة للواقع ، نجدها تحاول تجسيد ملامح الابنة فى تلك البيئة "فالأب" فى "الباب المفتوح" للطيفة الزيات" (١٩٦٠) يحاول أن يرسم لابنته "ليلى" تلك الحدود العامة ... فيقول لها : " - أنت ضرورى تدركى يا ليلى أنك كبرت ، ومن هنا ورايح خروج لوحدك مافيش ، زيارات ما فيش ، من المدرسة على البيت .." [١] بينما يقول لأخيها محمود" - اللى أنت عايزه تقرأه اقرأه بره وإلا أخفيه ، أنا مش عايز حاجة تسمم أفكار البنت"[١] .

ويصبح دور الأم دوراً لا ينتهى .. "حتى أصبحت ليلى تلتفت خلفها كل ما سمعت خطوات تنتظر تعنيف أمها لها عن شىء حدث منها ولا تعرف ما هو ، شىء خارج أو ما يصحش أو ما يليقش ببنت ناس"[١] .

وتفهم "ليلى" "أنها ببلوغها دخلت سجناً ذا حدود مرسومة وعلى باب السجن وقف أبوها وأخوها وأمها ، والحياة مؤلمة بالنسبة للسجان والسجينة ، السجان لا ينام الليل خشية أن ينطلق السجين ، خشية أن يخرج على الحدود ، والحدود محفورة حفرها الناس ووعوها وأقاموا من أنفسهم حراساً عليها ، والسجينة تستشعر قوى لا عهد لها

بها قوى النمو المفاجىء ، قوة جارفة تسعى إلى الانطلاق ، قوى فى جسمها تطوقها الحدود ، وقوى فى عقلها تشلها الحدود "حدود بلهاء عمياء صماء" (١) .

ولكن هذا الأسلوب التقليدى – القديم من التربية يتعارض مع شخصية المرأة الجديدة ولا يتناسب مع ثقافتها وتعليمها ، بل يتعارض مع الأسلوب الصحى .. للتربية. عموماً – حيث يعوق الشخصية عن النمو .. كما تقل إمكانياتها الاستقلالية وقد يؤدى فى النهاية إلى تغريب الابنة أو انحرافها ..

فالأبنة فى "مذكرات طبيبة" " لنوال السعداوى" (١٩٦١) تصرخ قائلة : "كرهت البيت ما عدا حجرة مكتبى ... وأحببت المدرسة ... وأحببت أيام الأسبوع ما عدا يوم الجمعة .."(٢) . كما تنصرف "ليلى" من المدرسة إلى البيت "بخطوات متثاقلة" وتحاول الانعزال فى حجرتها الخاصة" عالمها الذى تتصرف فيه كما يحلو لها ، عالمها الذى تقف فيه وحيدة بعيدة عن كل من فى البيت .. (٣) . وتعترف أميرة فى "يوم بعد يوم" "لزينب صادق" (١٩٦٩) بأنها رغم قولهم عنها بأنها فتاة اجتماعية إلا أن "الحقيقة التى لا يعرفها أحد سواى .. أننى وحيدة .. وحيدة وسطهم .. وحيدة مع نفسى .. وحيدة بكل ما تحمله هذه الكلمة .. من سخافة وكبرياء" (٤) .

بينما تحس الابنة فى "اعترافات امرأة مسترجلة" "لسعاد زهير" (١٩٦١) بأنها غير قادرة على تحمل هذا الوضع أو التكيف معه فتقول : "لقد أتيت إلى هذا العالم لأختلف معه" (٥) . وتبدأ رحلتها مع التمرد "تمرد أعجز أمى عن تشكيلى فى الدور الذى اختارته لى" (٦) فتتمرد على أسرتها بتنكرها لتلك الأنوثة التى تحول بينها وبين الاستمتاع بالحياة ، أو كما تقول الابنة فى "مذكرات طبيبة" كرهت أنوثتى .

أحسست أنها قيود .. قيود من خلايا جسمى أنا .. تسلسلنى بسلاسل من الخزى والعار فأنطوى على نفسى أخفى كيانى الكئيب .." (٧) ، بينما تحاول الابنة بهية فى " امرأتان فى امرأة" (١٩٧٤) التمرد بارتداء البنطلون وبمشيتها التى تدب على الأرض وهى تمشى لدرجة كانت تجعل المارة " يندهشون حينما تسير" ويلقبونها بالخواجاية " لأنها ترتدى لبساً غريباً ، وتتقمص مشية غير عادية .

فـالتـمـرد هنا طـريق وعـر يقـود المرأة – من حـيـث لا تدرى – إلى إنكار أنوثتـهـا بالاسـتـرجال . وهو أيضـًا طريق لا يحـول بينها وبين الاغتـراب .. فـبهـية شاهين (تعيش نفيًا وجوديًا حين تصر على أن تكون الـ "لا" فهى ترفض أن تكون "بهية شاهين" الطالبة المجدة حسنة السير والسلوك ابنة أمها وأبيـها ، "لا تريد أن تكون طبيبة ، ولا تريد أن يكون لـهـا مـال كـثـيـر ، ولا زوج مـحـتـرم ، ولا أطفـال ، ولا بيت ، ولا أى شـىء من هذه الأشياء" (٨) . " ومن اللحظة التى أرادت فيها أن تكون هى الـ "لا" لم يعد صعبًا التنبؤ بما ستكونه أو بما ستفعله . إنها لن تكون ولن تفـعل إلا كالقطار الذى يصـر على أن يسير فى الاتجاه المعاكس تمامًا للاتجاه المرسوم له سلفًا . وذلك هو إحباطها الكبير . فكما أن ذلك القطار لا يمكن اعتباره حرًا فى حركته المعاكسة ، كذلك فإن ردود فعلها لن تكون منطوية على ذرة من الأصالة ومن الذاتية ومن حرية الإرادة مـا دامت مجرد ردود فعل معاكسة . " (٩) .

يبدو من كل هذا أن حلم الابنة فى الاستقلال أو فى تكوين شخصية مستقلة قد يؤدى بها إلى أن تعيش اغترابًا أو نفيًا وجوديًا حيث يأتى سلوكها سلوكًا مـعـاكسًا للاتجاه المرسوم له سلفًا ، فهى من خلال التمرد تكون أفـعالها مـجرد ردود أفعال لا تنطوى على ذرة من الأصالة ومن الذاتية وحرية الإرادة .

فتمرد الابنة يعزلها أيضًا لا عن الآخرين فـقط بل عن نفسـهـا أيضًا ويقف حـائلاً بينها وبين النضج حيث تستنفد طاقتها فى التمرد وهذا بدوره لا يؤدى إلى تحررها من سلطة الآخرين ، كمـا يؤدى إلى استقلالها فاستغلال الأبنة أو تحـررهـا لا يأتى إلا من خلال تحررها من الغضب ومن الحقد ، ومن التمرد والتقوقع داخل الذات .

مـلامح الابنة تتـحـرر إذن من خـلال وجـودهـا داخل أسرتـهـا ومن خـلال علاقـتـهـا بأفـراد هذه الأسرة خـاصة الأب والأم ، وهـذه العلاقة تتراوح بين الإيجابية أو السلب ، أو بمعنى آخر بين الحب الشديد أو الكراهية لشخص الأم أو الأب .

فتعلق الابنة الشديد بالأب فى روايتى "الجامحة" "لأمينة السعيد" (١٩٥٠) والخيط لنوال السـعـداوى (١٩٧٢) يفـقـدهـا كـيـانـهـا المسـتـقل ويورثها إلى جانب ذلك الشـعـور بالذنب وبالخطيـئـة ، والنفـور من الجنس الآخر ومن ثم الجدب والنضـوب ، وانـعـدام القـدرة على الحب والإثمـار .. فأميرة فى "الجامحة" تعجز عن إقامة علاقة عاطفية إلا

بزوج كالأب أو بديل له ، وتحس دولت فى "الخيط" بالغربة مع هذا الآخر الذى يسكن معها ، فهى تصدم حين تطرق الباب " وينفتح لكن الوجه لم يكن وجه أبى . كان وجها غريبًا لم أعرفه ولم يعرفنى " (١٠) .

أيضًا يكون نفور الابنة الشديد علامة تشير إلى مرض شخصية الابنة ، فالابنة – فى روايات نوال السعداوى "امرأة عند نقطة الصفر" ، "موت الرجل الوحيد" ، الغائب " "أغنية الأطفال الدائرية" ، " امرأتان فى امرأة" – تحمل فى داخلها نفورًا شديدًا من الأب تجعله فى النهاية صورة كريهة ، فهو فى " الغائب " لم يكن شيئًا معينًا فى حياة " فؤادة " – ابنته – ، بل " " لعلها فرحت قليلاً حين مات ، لأنها أحست أن أمها فرحت وسمعتها بعد أيام تقول : لم تكن له فائدة كبيرة . " (١١) إن كل ما تذكره عنه صوته الخشن وسعاله الكثير وبصاقه المرتفع الصوت ومناديله الكثيرة المتسخة جدًا والقذرة دائمًا . " (١١) . والأب فى " أغنية الأطفال الدائرية " رمز من رموز القهر والتسلط التى تشرد الابنة " حميدة" وتغربها عن القرية ، وهو فى " موت الرجل الوحيد على الأرض " قوة تجهض قدرات الابنة لتحولها إلى مجرد خادمة ، وهو فى " امرأة عند نقطة الصفر " يتخلى عن عنايته بالابنة فيحيلها إلى العم الذى يساهم بإهماله – لها – فى سقوطها لتصبح " امرأة بغيًا ، ويصبح الأب فى " امرأتان فى امرأة " " كالحاجز الطويل الضخم ... بينها وبين نفسها الحقيقية ، " (١٢) .

وتجر عقدة كراهية الأب الكثير من الآلام النفسية والعذابات الضميرية التى تؤثر فى التكوين النفسى للابنة حتى أنها – فى الغائب – كثيرًا ما كانت تتمنى " أن يحيا أبوها ثم يموت مرة أخرى لتبكى ، حتى يستريح ضميرها " (١٣) فقد آلمها فيما بعد موقفها منه ، خاصة عندما مات دون أن تبكى عليه .

وتشكل عقدة الإحساس بالذنب جزءًا كبيرًا من تكوين المرأة النفسى – هنا – لأنه فى النهاية هو الأدب الذى تنتمى إليه – فهو إذن جوهر لا يمكن إنكاره، ولكن "فؤادة" فى رواية "الغائب" (١٩٦٨) تكتشف أن مشكلتها الأساسية ليست فى كره أبيها – فى الواقع – وأنما هى فى حبها لأمها وتعلقها بها إلى الحد الذى عجزت فيه عن التحرر من هذا الحب ، "كانت تحب أمها أكثر من أى شىء آخر ، أكثر من "فريد" ، وأكثر من

الكيمياء ، وأكثر من الاكتشافات ، كأنما وقعت فى شرك أبدى التفت أسلاكه وخيوطه حول قدميها ويديها ولم تستطع منه فكاكًا طوال حياتها " (١٤) .

وتعلق "فؤادة" بأمها ليس مجرد تعلق فتاة يتيمة الأب بأمها ، ولكنه تعلق يكشف عن حالة مرضية ، حتى أن فؤادة لم تكن مقتنعة بأن أمها يمكن أن تكون قد مارست تلك الأعمال التى تمارسها النساء قبل إنجاب الأطفال عندما أنجبتها ، لكنها كانت على يقين من أن أمها مارستها بدليل وجودها فى الحياة .

ويؤدى تباعد الابنة عن الأم "فى" امرأتان فى امرأة "وفى" يوم بعد يوم "لزينب صادق" ، وفى "اعترافات امرأة مسترجلة "لسعاد زهير" إلى تغريب الابنة عن أسرتها وعن مجتمعها بل وعن نفسها أيضًا ، كما يؤدى غيابها تمامًا إلى خلل فى نفس الابنة حيث يتضخم دور الأب على حساب دور الأم ، فيساهم ذلك فى تشويه تكوين الابنة النفسى ، كما حدث فى روايتى "الجامحة" ، و "الخيط" . فالابنة تقتدى بالأب وتتخذه موضوعًا للحب للدرجة التى يصعب عليها فيما بعد اختيارها لشريك حياتها .

٢ - صورة المرأة الزوجة

كان من بين أهداف "قاسم أمين "فى دعوته إلى تعليم المرأة – فى كتابه : تحرير المرأة" (١٨٩٨) – تقريب تلك المسافة بين الرجل والمرأة (كزوج وزوجة) بعد أن رأى أن المرأة "متأخرة عن الرجل فى العقل والتربية تأخرًا فاحشًا بحيث لا تكاد توجد مسألة يمكن أن يتحدثا فيها لحظة بسرور متبادل ، ولا يكاد يوجد أمر يتفقان عليه برأى واحد .."(١٥) وهذا التأخر من شأنه أن يكون "أكبر سبب فى شقاء الرجل والمرأة معًا"(١٦). لأنه يحول بينهما وبين تحقيق لذة الحب المعنوية . وهذا الحب "لا يمكن أن يوجد بين رجل وامرأة إذا لم يوجد بينهما تناسب فى التربية والتعليم" (١٧) .

فقد رأى قاسم أمين "أن جهل المرأة من شأنه أن يباعد بينها وبين زوجها" بعد السماء عن الأرض "وحينها" يجب ألا يفهم أن الرجل المتعلم إذا لم يحب زوجته فهى يمكنها أن تحبه . فإن توهم ذلك يعد من الخطأ الجسيم ، لأن الحب الحقيقى الذى عرفت عنصريه المادى والمعنوى لا يبقى إلا بالاحترام ، والاحترام يتوقف على المعرفة بمقدار من تحترمه ، والمرأة الجاهلة لا تعرف مقدار زوجها" (١٧) .

وبعد أن مات قاسم أمين بسنوات طويلة بدأ المجتمع يعيد النظر فى آرائه السابقة والتى كانت قد قوبلت بالمعارضة والصد ، فخرجت المرأة لتتعلم وتعمل ، وبدأت شخصيتها تنضج .. وثقافتها تتطور لتواكب الحياة وتطور العصر .

والسؤال الآن : هل استطاعت المرأة بخروجها إلى التعليم والعمل اللحاق بركب الرجل – المتقدم عنها سلفًا – وهل استطاع تقارب التعليم بينهما تحقيق ما سماه قاسم أمين بالتآلف والحب ؟

والرواية – النسائية – بصفتها تصور تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبتها إزاء واقعها تحاول الإجابة عن هذا السؤال من خلال تبيانها لموقف المرأة الزوجة المتعلمة بعد أن تعلمت واستطاعت بشهاداتها العالية أن تلحق بركب الرجل المتقدم لتتناسب أو تتساوى معه فى التعليم وفى القدرة على العمل معًا .

وأميرة فى رواية (الجامحة) (١٩٥٠) لأمينة السعيد تمثل أولى خطوات المرأة المتعلمة نحو دورها الجديد وسط عالم الرجال ، ويكون غياب الأم مسئولاً عن استمرارها أسيرة العلاقة بالأب ، وفشلها فى الاحتفاظ به أو التحرر منه أو الاستقلال عنه لذا فهى تختار الزوج بديلا عن الأب بعد موته ، ورغم أنها اختارت هذا الزوج إلا أن طبيعتها الجامحة الملولة تأبى عليها الاستمرار فى تلك الحياة الزوجية الرتيبة خاصة بعد أن تبينت أن هذا الزوج رجل عادى لا يفترق عن الآخرين ؟؟ وتحاول هى الخلاص من هذه .. ومن هذا الزوج المحب . وبهذا يعكس فقدان الأم ، وتسلط الأب هذا القلق والجموح والاضطراب النفسى لأميرة "لتلك التى لم تعرف يومًا ما تريد فأخطأت كل ما تريد" (١٨) .

ومثل هذه الشخصية "شخصية أميرة "فى عاصفة فى قلب" (١٩٦١) لصوفى عبد الله "فهى أيضًا" تسأم الهدوء ، والحياة الرتيبة تقتل إحساسها وتسلمها إلى الضجر والهمود ، لهذا فهى تبحث عن المتاعب رغم ما يهيئه لها زوجها من جو تكون فيه راضية ومرضية على حد اعترافها " (١٩) ومن حرية لا يتدخل فيها إلا تدخل الناصح وليس تدخل الذى يرغمها على تنفيذ رغباته على حساب رغبتها .

وهذا الزوج أيضًا – كزوج أميرة فى (الجامحة) – يكبرها بعشرين عامًا ولذا فهى تصف تدليله لها بأنه امتداد لتدليل الأب ، فالشعور المتبادل بين الطرفين هو إذن مزيج من علاقة الزوج بزوجته وعلاقة الأب بطفلته !

وهذا طرف من أطراف المعادلة التى تصنع الموقف الدرامى فى روايتنا ، بينما الطرف الآخر يتكون فى علاقة "أميرة" "بخورشيد" – عازف البيانو والذى له وجه طفل أشبه بطفلها الذى توفى فى السادسة من عمره ، كان يمكن أن يكون فى مثل سن "خورشيد" لو أنه عاش حتى الآن – وهى علاقة تمتزج فيها الأمومة بالجنس ، وقد بلورها زوجها فى هذه الجملة حين نصحها قائلاً "لا تستسلمى للأنغام التى تصدر عن أوتار الأمومة فى قلبك كلما وقعت عيناك على هذا الغلام الأستاذ ، فكم تسلل كيوبيد من خلال هذه العاطفة البريئة" (٢٠) .

فالزوج منقف وواع ، لكنه بشخصيته المثقلة هذه – بالحكمة والثقافة – لا يستطيع أن يملأ فراغ أميرة النفسى والزمنى ، فهى شخصية جامحة أيضًا كشخصية أميرة فى "الجامحة" "فكل ما تحبه تريده لنفسها ، وكثير من الأشياء التى تقتنيها لا يستغرق تعلقها به بعد اقتنائها أكثر من دقيقتين . فرغباتها هى المصدر الوحيد لمنح القيمة والأهمية لأى شىء "لتكن إرادتى وكفى فالشىء المرغوب فيه بمحض رغبتى ، لا كمزية فيه" (٢١) .

ولذا فعلاقتها بالشاب لابد أن تبدأ ثم تنتهى سريعًا ، ولكن الزوج سرعان ما يكتشف هذه العلاقة فتفتر علاقته بها .. وتحاول العودة إليه .. لكنه لم يعد إليها كما كان ؟! .

وكما قلنا أن أميرة "هنا شخصية واحدة فى الروايتين – وإن اختلفت الظروف فالشخصية جامحة" لم تعرف يومًا ما تريد ، فأخطأت وحطمت كل ما تريد " ، وهى فى أولى خطواتها نحو الحرية .. ونحو عالم الرجال ودنيا العمل كان لابد أن تتعثر مع أول خطوة لها نحو الجديد كمحاولة لتحطيم القديم .

وتأتى الخطوة التالية – نحو هذا العالم الجديد – مع سعاد زهير ، "نوال السعداوى" . حيث تحاول كل منهما تثبيت القدم فى العمل وإثبات شخصية المرأة

العاملة - حتى ولو على حساب دورها كامرأة وزوجة - مع إسقاط كافة تبعياتها للمجتمع والأسرة والرجل .

وتفاجأ الزوجة "فى اعترافات امرأة مسترجلة" (١٩٦١) "لسعاد زهير" بانهيارها وتبلدها أمام زوجها فى ليلة الزفاف ، ويتبع هذا الفشل رغبة حادة من جانبها فى الطلاق فقد اكتشفت بشاعة الحياة الزوجية بدون حب ، وأحست أن " الحب هو المبرر الوحيد لرفع الجنس إلى مرتبته الإنسانية" (٢٢) ولكن كيف تحقيق هذا الحب "فى مجتمع يفصل بين الحب والجنس ؟" (٢٢) .

وزواجها لم يكفه التقارب الفكرى فحسب ، فهى متعلمة ومثقفة وتزوجت برئيسها فى العمل ، لكن هذا الزواج لم يسبقه تعارف بينهما : تقول : "لم يكن يحدثنى أبداً عن الحب أو يحاول الدخول معى فى مغامرة وفجأة .. وبلا مقدمات عرض على الزواج .." (٢٣) .

فالزوجة - عند سعاد زهير - رغم تحقيقها لحريتها من خلال التعليم والعمل إلا أنها لم تستطع تحقيق الحب - فى حياتها - فهى ما زالت لم تتحرر تحرراً كاملاً .. ما زالت تخشى فى أعماقها عالم الرجال فهى حينما كانت طالبة وبينما هى كانت "فى غمار الاختلاط تبدو فتاة جريئة ، متحررة ، تثير دهشة الطلاب وغيرتهن .. ولكن سرعان ما تختفى هذه الجرأة فجأة ويعاودها حساسية الفريسة ، ولا يلبث الخوف ينشب مخالبه فى قلبها ، وتصبح رغبتها فى الفرار هى الشعور الوحيد الذى يحرمها جمال اللحظة .." (٢٤) .

وضياع الزوجة وحيرتها - هنا - مفسر على مستويين ، المستوى النفسى الخاص الذى أتى نتيجة متوقعة لتجارب إحباطها - فى أسرتها التى كانت تفرق بينها وبين أخيها ، وأحباطها مع صديقتها فى مرحلة "الصداقة المثلية؛ ، وإحباطها وصدمتها فى عالم الرجال نتيجة محاولات الاغتصاب المتكررة التى حدثت لها فى طفولتها مما جعل الجنس فى نظرها "موجة من الرعب والخوف والقرف الشديد والاشمئزاز" (٢٥) - والمستوى الواقعى الذى أتى نتيجة معاينتها للظلم الاجتماعى الذى تتعرض له المرأة فى المجتمع والمتمثل فى والدتها ، ثم عجزها عن فعل شىء لإيقافه أو لتحقيق الحب فى "مجتمع يفصل بين الحب والجنس" .. ولا يعترف بشرعية الحب .

تتردد المرأة عند "نوال السعداوى" كثيراً فى الإقدام على الزواج حيث ترى فردوس فى "امرأة عند نقطة الصفر" (١٩٧٥) " أن أرخص النساء ثمناً هن الزوجات" (٢٦) وتحاول الطبيبة - فى مذكرات طبيبة (١٩٦١) تمزيق عقد الزواج حينما طلب منها المأذون التوقيع عليه - فقد فوجئت أن الكلمات المكتوبة فى هذا العقد "تشبه الكلمات التى تكتب فى عقود إيجار الشقق والدكاكين وقطع الأرض الزراعية" (٢٧) .

و "بهية شاهين" فى "امرأتان فى امرأة" (١٩٧٤) ، فؤاده "فى" "الغائب" (١٩٦٨) لا يستطيعان تحقيق الزواج بمن حققا معه "الحب" فى حين تجبر كل منهما على زواج تقليدى غير قائم على الحب .

فكل من "بهية" ، و "فؤادة" بطلة تلهث وراء البحث عن الحب الذى تقف جميع العقبات دون تحقيقه ، عقبات شخصية خاصة بالتكوين النفسى لكل منهن - إزاء عقد كل منهن من عالم الرجال واختلاط ذلك بمشاعر الإحساس بالذنب - وعقبات أسرية خاصة بالقيود الصارمة التى تفرضها كل أسرة ، ثم أخيراً والأهم ، العقبات السياسية التى أدت إلى اعتقال الحبيب وتغيبه فى معظم الأحيان .

وتصبح علاقة الحب أشبه بأمل يستعصى على التحقيق ، ويفضى مجرد السعى إلى تحقيقه - رغم نهايته بالفشل - إلى التعرض لمخاطر كثيرة لا تستطيع البطلة التغلب عليها .

وتقابل كل من "بهية" ، و "فؤادة" الزوج - المعروض على كل منهما - بالرفض لأن كلا منهما ترى أن هذه العلاقة تفقدها هويتها وذاتيتها ويبدو هذا جيداً فى عنوانى الرواية الأولى (الباحثة عن الحب ، امرأتان فى امرأة) ، فالباحثة تبحث عن الحب فى إطار من الرفض العام ، وامرأتان فى امرأة تؤكد ذلك الانشطار والاغتراب لكلتا الصورتين بعضهما لبعض ، الصورة التقليدية "لبهية" التى تقبل الزواج فى بادئ الأمر، والصورة الأخرى المتمردة التى تتمرد على الزواج - بعد حدوثه - وتحاول التخلص منه .

فبهية فى "امرأتان فى امرأة" اضطرت لقبول الزواج المفروض عليها من جانب الأسرة وبعد انتقالها إلى بيت الزوجية ترفض هذا الزوج من أول لحظة وتقاومه حيث

تنهال عليه بالضرب والرفس بشدة حتى يسقط على الأرض ، وتنتظر حتى ينام فتسلل إلى الشارع هاربة ، تاركة بيت الزوجية .

وفى "الغائب" يموت زوج فؤادة - الذى كان قد فرضه الأب عليها -" ويشير موت الزوج هنا والبطلة فى هذه السن الصغيرة إلى التعبير الرمزى لفشل وإنهاء مثل هذا النمط من العلاقات الزوجية والتى يكون الزوج فيها امتداد للأب" (٢٨) .

ونظراً لأن علاقات الزواج تتم فى أغلبها دون اختيار حقيقى من كلا الطرفين ، لذا فتحس "دولت" فى رواية "الخيط" لنوال السعداوى" اغترابًا عن هذا الزوج والذى كان له دومًا" وجهًا غريبًا لم أعرفه ولم يعرفنى" (٢٩) . وتحس الطبيبة - أيضًا - هذا الإحساس نفسه تجاه زوجها " لا شىء يربطنى بهذا الرجل .. لا شىء أراه فيه .. إلا جثة هامدة كتلك التى رأيتها فى المشرحة" (٣٠) .

وتأتى شخصية الزوجة عند كل من "إقبال بركة" ، وزينب صادق " لتكون نموذجًا أكثر نضجًا وتحرراً وقدرة على التعامل مع الواقع الجديد .

فالزوجة فى "كلما عاد الربيع" لإقبال بركة (١٩٨٥) نجحت فى تحقيق الزواج من خلال إطار الحب . فقد كانت "موظفة ناجحة ، تقدم لها الكثيرون ، ولم تجد بينهم من تقتنع به ، فقد كانت ترفض الزواج التقليدى ، والذى يخضع للصدفة ، وللحظ .." (٣١) .

ولكنها فوجئت بواقع الحياة الزوجية يفرض عليها واجبات وأعمالاً ، وواقع الحياة العملية والذى كان أيضًا - يفرض عليها واجبات وأعمالاً وإزاء كل هذا أحست بنفسها تشبه" بلياتشو .. يحاول السير فوق حبل مشدود بين حائطين .... حبل مشدود بين بيتى وعملى (٣١) ودون أن تحس بدأ هذا الإجهاد يزحف على بشرتها وأصبح يهدد جمالها " لكنها كانت تؤمن أن جمال الإنسان الحقيقى فى داخله ، فى أعماقه " (٣٢) .

فالزوجة - هنا - إزدادت أعباؤها وإزداد استغلالها ، وأصبحت مؤسسة الزواج ليست شركة بين طرفين يستغل أحدهما الآخر بل شركة تقوم بين طرفين متساويين ، ولذا تتراجع تدريجيًا وضعية المرأة إلى الوراء حيث يزداد كم استغلالها ، وتصبح كما كانت مجرد سلعة وتطبق عليها قوانين السوق "فالمرأة التى لا تجذب رجلاً لا تساوى شيئًا" .. "وعفت" مع دوامة إجهادها بين العمل والمنزل ، مع تحقيقها لشخصية وذات

فى المجتمع نسيت هذا القانون وأهملت جمال بشرتها .. فتزوج زوجها بأخرى .. وتحولت بالتدريج إلى " صورة امرأة منكسرة مهزومة .. ، ضاع منها كل شىء" (٣٣) .

فوضعية الزوجة – فى المجتمع – وضعية مستغلة ، وتحاول "هناء" فى "آخر ليالى الشتاء" لزينب صادق (١٩٨١) الخلاص من هذا القيد (الزواج) الذى يفرض عليها تلك الوضعية .

"فهناء" فى آخر ليالى الشتاء "تصارع الواقع بكل جموده وبرودته ، وهذا الشتاء هو الزواج والطلاق هو الربيع ، وتأتى آخر ليالى الشتاء لفصم تلك العلاقة الزوجية لصالح العمل .

فالزوج "حسين يقف من هناء" موقف التاجر من السلعة فقد أعتبر هناء مجرد سلعة يكسب من ورائها نظراً لكونها جميلة ومن أسرة عريقة وتجيد اللغات . والزوج بالنسبة لهناء لا يمثل مصدر حنان أو مساندة بل يمثل النموذج الفردى الأنانى (زوج العصر) والزواج بالنسبة له صفقة ومكسب وليست أنثى أو زوجة أو أما لأطفاله . فهى أداة ضمن أدوات الكسب المادى .

وهنا يتصادم عالم "هناء" الإنسانى ، بعالم حسين "المادى" ونتاجاً لهذا الصدام ، ينتصر حسين حتى تصبح هناء فى أضعف أوضاعها . ولذلك فأنه يمكن القول أن الزواج بالنسبة للبطلة لم يكن إلا اغتصاباً لإرادتها ووجودها ، لحريتها ونضجها وإنسانيتها ، ولذلك ظل هذا الزواج يفتقر لأهم مقوماته وهو ببساطة بيت الزوجة .. وذلك حتى لا يتكلف أى مصاريف ، فالزواج جزء من صفقة اقتصادية .

ويظل موقف الزوج من هناء موقف التاجر من السلعة ولذلك فقد تحتم إنهاء هذا الزواج ، لأنه لم يكن بالنسبة لها زواجاً – ودلالة ذلك أنه لم يثمر أطفالاً – ولكنه كان اقتناصاً واستيلاء على إنسانيتها .

ويمكننا مقارنة "هناء" بطلة آخر ليالى الشتاء "بأميرة" بطلة "الجامحة" ، أى بطلة آخر رواية وأول رواية ، وذلك عندما طلبت كل منهما الطلاق ، "فهناء" عندما طلبت الطلاق أرادت التخلص من الاستغلال والاستلاب أى من الزوج التاجر والذى اعتبرها بمثابة سلعة ، ومن ثم كانت شخصيتها الناضجة السبب فى رفضها لهذا الزواج

المتسلط ، أما "أميرة" فقد أفقدها جموحها وحمقها ذلك الزوج الذى وقف بجانبها طيلة الوقت .

ومن ثم فإن "الجامحة" تعتبر بداية أول خطوة للمرأة نحو إعادة الاتزان ، حيث كان جموحها بداية فشل للمرأة كأول خطوة لها على طريق الحياة الجديدة ، أما نهاية هذا الفشل وإدراك الخطوة والطريق الأصح فقد كانت تمثله "هناء" بطلة "آخر ليالى الشتاء" .

٣ - صورة المرأة المطلقة

إن التخطيط الاجتماعى فى المجتمع الطبقى (الإقطاعى أو الرأسمالى) ، يختزل المرأة إلى جسد أو سلعة ، وينطبع هذا التخطيط على ذاتية المرأة ، فتدرك وضعيتها فى مجتمعها ، والتى تتكون على أساسها نظرتها إلى ذاتها ، وإلى الآخرين فتدرك أنها "بدون رجل لا تس اوى شيئًا" ، ولذا فهى دائمة اللهاث وراء إرضاء المجتمع ، المنطبع تخطيطه فى صميم كيانها ، لذا فالطلاق - يشكل بالنسبة لها - فقداً لنقطة توازنها فى هذا المجتمع .. حيث تصبح لا تساوى شيئًا .

والروائية المصرية استطاعت التعبير عن المرأة المطلقة ، بكافة أبعادها الذاتية والموضوعية فى الواقع ، ولكن هل استطاعت أن تجد لها خلاصاً من مأزق أزمتها فى الطلاق ؟ ..

فالطلاق أو الترمل قد يكون للمرأة - الزوجة - بمثابة الخلاص من مأزق حرج ، تعانيه كزوجة ، ففى داخل مؤسسة الزواج تفقد كل من "فؤادة خليل سالم" ، "بهية شاهين" - فى روايتى "الغائب" (١٩٦٨) و "امرأتان فى امرأة" (١٩٧٤) لنوال السعداوى - هويتها ، حيث تتزوجان دون رغبة منهما ، وإنما استسلامًا لرغبة الأب .

فالمرأة كزوجة قد تستغل أبشع استغلال ، "فعفت" - فى كلما عاد الربيع" ، "لإقبال بركة" (١٩٨٥) - تعمل داخل المنزل وخارجه ، و"هناء" - فى " آخر ليالى

الشتاء "لزينب صادق" (١٩٨١) – يتعامل معها زوجها من منطق التاجر مع السلعة لا من منطق الزوج مع الزوجة ، فعلاقته بها علاقة سلعية للتظاهر بها لأنه يكسب من ورائها ، نظراً لكونها جميلة وفنانة وتجيد اللغات ومن أسرة عريقة .. ، والمغنية – في "مسافر في دمي" "لعائشة أبو النور" (١٩٨٣) – تصر على الطلاق بعد أن اكتشفت أن مضمون زواجها خال من الحب ، فهي ترفض ألا أن تكون صادقة مع نفسها لتعيش مع زوج "يثير اشمئزازها" . ولنفس السبب تحاول المرأة – في "اعترافات امرأة مسترجلة "لسعاد زهير" (١٩٦١) – الخلاص من حياة تهدر فيها إنسانيتها حيث تخلو من الحب .

كما تصبح المرأة المهجورة في مأزق ، حين تعيش مكبلة بقيود التقاليد والقانون ، معلقة "بين السماء والأرض" ولذا ترى "هند الدالي" في جريمة لم ترتكب" "لهدى جاد" (١٩٧٦) أنها لابد أن تسافر إلى " إنجلترا حيث يعيش زوجها لتحصل على الطلاق ، فالحرية في نظرها تؤخذ ولا تعطى .

وتتخلص المرأة من مأزق الزواج الطلاق ، حيث تكتشف المرأة المطلقة في رواية ، اعترافات امرأة مسترجلة" مدى سوء وضعيتها في مجتمع كل من فيه يطاردها ذلك أن "اللغة التي تلاحق المرأة المطلقة لعنة لا ينفع دفعها ، أن تكون المرأة شريفة .. فإنه يكفي أن تكون حاملة للقب مطلقة ، لتصبح في نظرة الرجال ، امرأة سهلة ، امرأة يائسة ... إلى أخر هذه المعاني ، التي تؤهلها للدور الذي يختارونه لها دور عشيقة بلا مشاكل ، بلا التزامات .. " (٣٤) .

وبإدراك المطلقة "مها" في رواية "ألملم عقدي بغضب" لجيلان حمزة (١٩٧٠) لمدى سوء وضعية المطلقة وضياعها في المجتمع تحاول ألا يتكرر هذا الحادث – في حياتها – مرة أخرى – فهي رغم تعاستها مع زوجها الثاني – والذي يكبرها بعشرين عاماً ويعيش في قصة حب وهمية لزوجته الأولى التي تركته وهربت – تصاب بالرعب حينما يعرض عليها زوجها الثاني الطلاق ، فنجدها تصاب بحالة نفسية تجعلها تقضي

نهارها وليلها تنتقل بين الحجرات لتلتقط بقايا أى غبار عالق بأية قطعة من الأثاث .. تقضى معظم أوقاتها أمام المرآة لكى تتجمل لتبدو فى أحسن صورة أمام زوجها الثانى ..

والمغنية فى "مسافر فى دمى" (١٩٨٣) تتخلص من مشكلات الطلاق هذه بالتفانى فى العمل ، بعد أن تساءلت ..." ماذا أصنع بحريتى "لم أكن حرة فى حياتى من قبل .. ماذا يصنع الأحرار بحياتهم ؟" (٣٥) . وتنجح فى هذا العمل ، وهى ترى أن سبب هذا النجاح "ربما لأننى تصالحت أخيراً مع نفسى" (٣٦) . حيث تهب حياتها للصدق والكفاح من أجل الصدق "لنعش كما يجدر بنا أن نعيش .. أحرار .. كراماً .. صادقين .. وليغرق فى الطوفان من باع نفسه بالحصى" (٣٧) . كما ترفض أى اغراءات أو عروض للزواج لا تتفق مع أسلوبها وشخصها ونفسها فى الحياة .. فلا شىء يعوض الخسائر المعنوية فى نظرها .

بينما تحاول "رشيدة بهجت" فى رواية "الحياة فى خطر" "لوفيه خيرى" (١٩٨٣) - بعد طلاقها - الهروب بالسفر إلى بلد غريبة كمندوبة صحفية فى مجلة عربية ، وهى تتعمد أن تسافر حتى ولو كانت الرحلة على نفقتها الخاصة ، فهى تريد الابتعاد بمجرد الهروب من هزيمتها فى الحب وهزيمة وطنها فى الحرب ، لأنها لم تتعود أن تواجه مشاكلها بقوة وصراحة .. لذلك فهى "لا تملك إزاء عجزها إلا أن تهرب (٣٨)" من شعور القهر والهزيمة" والخوف بداخلها" (٣٩) . ويكون هذا السفر - فى حقيقته - وسيلة إيجابية وليس كما يبدو فى معنى الهروب وسيلة سلبية ، ذلك أن السفر فى حد ذاته يحوى روح المغامرة والإقدام .. فهى "لم تستطع أن تتحرر من سيطرة "محيى" إلا يوم أن قررت السفر بعيداً عنه .. فى محاولة لنسيانه" (٤٠) . فقد قهرته داخل نفسها، وقهرت نظرة مجتمعها إليها من داخلها أيضاً يوم أن تحلت بروح المغامرة . وفى السفر استطاعت الوصول إلى نفسها فقد "عرفت الآن سر تعاستها المستمرة" (٤١) .. فهى كما قال لها "محيى" يوماً : " - أنت لا أفعال لك يا رشيدة .. تصرفاتك هى مجرد ردود أفعال تواجهين بها أفعال الغير نحوك" (٤١) . ولذا فهى بسفرها أصبحت سعيدة

"سعيدة" بحريتها .. باستعادتها لكيانها "[٤٢] بعد أن سئمت " شعور القهر والهزيمة اللذين عاشت ترزح تحت ثقلها زمنًا" [٤٢] سئمت تلك النظرة إلى الذات والتى انطبعت من خلال التخطيط الاجتماعي لصورة المرأة فى الشرق .. سئمت نظرة الرجل الشرقى لها والذى كانت تحس بأنها أمامه "عارية .. لا شىء يسترها .. فتحس حينها بحاجتها إلى دفء بيت وإلى " حضن زوج يحميني ويستر عورتى .. إلى أولاد يشدوننى إليهم برباط الأمومة فيمحون وجودى وتميزى فأغرق فى لجة النمطية المستقرة الهادئة .." [٤٣] ..

فهى تستبطن – أثناء وجودها فى بلدها وعند مقابلتها لرجل شرقى فى البلاد الأجنبية – نظرات القهر والاستلاب للمرأة ، وتلك النظرات يكون لها أكبر أثر تدميرى على نفسيتها . ذلك أن استبطان القهر أقوى وأكبر من القهر نفسه .

وهى لا تستطيع أن تجد خلاصها إلا فى العمل والحب معًا بعد أن تعلمت مواجهة مشكلها .. واستطاع الحب الحقيقى أن يمكن فى نفسها استقرارًا لم تعرفه من قبل . واستطاع أيضًا أن يساندها فى العمل فتصبح ناجحة فيه حيث يقول "منصور عبد القادر" لها : "سنتعاون أنا وأنت على نجاحك فى مجال العمل " سيساعدك ذلك النجاح على نسيان الماضى .. تأكدى" [٤٤] .

٤ - صورة المرأة .. الأم

تبدو صورة الأم ضعيفة التأثير .. كمًا وكيفًا – فى العالم الروائى للكاتبة المصرية ولا يرجع هذا الضعف إلى إغفال أهمية الأم بقدر ما يعود إلى إغفال فاعلية دورها التقليدى القديم ، والنظرة إليه نظرة رافضة لطبيعة ضعفه وتلاشى قدرته على الفعل .

فلم يعد دورها التقليدى من حيث هى رمز وأسطورة للتفانى والعطاء هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق الذات ، لم تعد المرأة ترى أمالها ورغباتها التى لم تتحقق متمثلة فى أطفالها .. "لم تعد أنا المرأة المثالية مغلفة بالتصور التقليدى عن الأمومة ، وكفت عن أن

تصبح مجرد كائن ولود ، وتحتم عليها أن تقوم بدور مشارك وإيجابى فى المجتمع الذى حولها . ولم يعد دورها القديم يمثل عذراً مقبولاً يمنعها من المشاركة فى التطورات السياسية والاقتصادية والفلسفية المحيطة بها . وتعين عليها أن تتقبل مسئولياتها عن أهوال الحرب ومشاكل الحياة اليومية أو تشكيل المجتمع المعاصر ، وترتب على ذلك كله أن تخلت المرأة عن مركزها السابق" (٤٥) .

وتتدرج الروائية المصرية مع هذا التصور . فالأمومة عند الروائية المصرية الأولى تستوعب كيان المرأة كله ، "فصابحة" "فى رواية "صابحة" "لملك فهمى سرور" (١٩٤٨) تحس منذ طفولتها بهذه الأمومة "التى خلقت لها" فهى "تحتضن دميتها ، هانئة فرحة، حانية عليها برفق ما بعده رفق ، تهدهدها وتدغدغها ، وتغنى لها أغانى الطفولة الحلوة" (٤٦) . حتى إذا جاء الطفل اليتيم "محرم" حل محل الدمية الحبيبة ، وهكذا تحققت للطفلة أمنيتها ، ووجدت كائنًا حيًا ، تتنفس به عاطفتها" (٤٧) . ويكبر الطفل .. وتضطرب له مشاعر صابحة وتحس تجاهه بمشاعر تجعل من الزواج فكرة لا مفر منها .. ولكن هذه الأمومة التى احتضنت بها محرم أصبحت حائلاً بينها وبين هذا الزواج الذى تراه محرمًا .

وتصبح هذه الأمومة رسالة تتجاوز كل الهموم الذاتية "فسميرة" فى "رواية" سيد العزبة" "لبنت الشاطىء" (١٩٤٢) تستوعب هجوم المجتمع ومحاولته قتلها – لمجرد أنها امرأة خاطئة فى عيونهم – وتحاول احتمال كل الأذى الذى يصل إلى حد الاعتداء عليها وقتل هذا الجنين الذى كانت تحمله فى أحشائها – لتعيش لأطفالها ، وهى لا تمل من ترداد : "أريد أن أعيش لأنى أم" (٤٧) .

ومع تطور الحياة الاجتماعية والسياسية .. مع خروج المرأة إلى العمل والمشاركة الإيجابية يبدو الدور التقليدى للأم دوراً سلبياً لا يعين الابنة على الإقتداء به .. ويغتصب الأب بإيجابيته دور الأم ، فيبدو دور الأم دوراً تابعًا له ، لذا تقل أهميته – فى عين الأبناء – ويصبح دوراً ضعيفًا أو غائبًا أو مرفوضًا .

فالأم فى رواية "أمنا الأرض" (١٩٦٦) لجاذبية صدقى مريضة بالسل ، وهو مرض مشحون بالدلالة الرمزية حيث يشير إلى الحرمان والاضطهاد . فالبرغم من

محاولات زوجها لشفائها إلا أنه يعجز على أن يوفر لها الحياة الآمنة .. والأم بذلك نموذج يعبر بمرضه عن أنه لا يستطيع البقاء .

وصورة الأم فى رواية "اعترافات امرأة مسترجلة (١٩٦١) لسعاد زهير صورة امرأة" متحجرة المشاعر ، عصبية المزاج" (٤٨) مغلوبة على أمرها أمام الزوج المتحضر الواثق من أموره جميعًا ، فهى ريفية ساذجة جاهلة ، وهو رجل موسر متعلم ، ولذا فهى لا تملك أمر محاسبته .." وحين جاء اليوم الذى استطاعت فيه أن ترفع صوتها أمامه ، تذكره بأنها زوجته ، وتواجهه بما يشاع عن مغامراته مع نساء أخريات ، ولكنه لم يمهلها .. وبكلمات قليلة .. أعادتها إلى مكانها على الفور .. إنه مضطر لممارسة حياته وعواطفه مع هؤلاء الأخريات ، لأنها لا تملك فرص إشباع رغبات رجل متمدين مثله ، وعليها أن تحمد حظها أنه يبقى عليها من أجل أولاده" (٤٩) .

وتتجرد صورة الأم - فى "حكاية عبده عبد الرحمن" (١٩٧٧) لأسما حليم - من إنسانيتها ويصبح دورها مجرد دور غريزى ، لم يلعب فيه فكر المرأة كإنسانة أى دور ، فقد " تزوجت وحملت وولدت وربت كما تفعل القطة تمامًا ، كانت الغريزة هى الأقوى فى كل ذلك ، بل فى كل تصرفاتها . فلم يحدث قط أنها تصرفت بناء على فكر أو قرار ، لقد كانت دائمًا أقرب إلى الطبيعة منها إلى المجتمع الإنسانى ، واستسلمت للمرض كما تفعل كل تلك المخلوقات التى ليست من الإنسان وماتت بمبيد تمامًا كما تموت تلك المخلوقات فى العصر الحديث" (٥٠) . فالأم لا تلعب فى حياة أبنائها "عبده وأخته" دورا إنسانيًا أو مصيريًا أو تكوينيًا فهى لا ترعاهم أو ترعى شئون المنزل حيث كانت "قليلة العمل فى البيت ، تكنسه مرة فى الأسبوع ، لا تهتم بغسل وجه أختى فيتجمع عليه الذباب ولا تكلف خاطرها أن تهشه عنها" (٥١) . بل يشعر الابن تجاهها بالكراهية والسلب ، يقول "عبده:" وجدت بى توترًا عصبيًا ، يلح على بخاطر أن أمى - تأكل مهرى وزيجتى وحياتى المستقبلية." (٥٢) .

فدور الأم هنا - يبدو مشوهًا مجردًا من خواص الأمومة وهذا يُعكس مدى الرفض للدور التقليدى للأم البسيطة الجاهلة والتى لا تشارك بفكرها فى التكوين الفكرى والنفسى لأبنائها .

فالأم الجاهلة مرفوضة لأنها لا تستطيع أن تقف بجوار أبنائها ، فهى مع شدة عاطفتها تجاه أبنائها فى رواية "أغنية الأطفال الدائرية" (١٩٧٨) لنوال السعداوى" نجدها سلبية عاجزة عن حمايتهم .. عاجزة عن الوقوف بجانبهم فى ذروة أزماتهم بل تلعب دوراً فى تغريب أبنائها ، فهى تساعد "حميدة" على الهرب من سلطة الأب والأخ وحميدة تنظر إليها وهى فى القطار فتراها كتمثال من الجرانيت .. لا تلعب دوراً حقيقاً فى حياتها ، فهى تراها الآن - كما كانت تراها دائماً - "متسمرة فى الأرض ، ثابتة لا تتحرك ، والطرحة السوداء فوق رأسها وكتفيها وصورها ثابتة أيضاً ، فلم يكن صدرها فى تلك اللحظة يتحرك ، ولا شيء فيها يتحرك ، ورموشها ثابتة متجمدة ، كتمثال حقيقى منحوت من الحجر" (٥٣) . فهى إذن مجرد تمثال "تمثال الفلاحة القائم عند مدخل القرية منذ سنين لا تعرف عددها ، فقد رأته منذ ولدت ، ولابد أنه كان هناك دائماً قبل أن أولد." (٥٤) . فالأم بسلبيتها وضعفها منذ سنين مضت - لا تعرفها حميدة - لا يصل حنانها وعطاؤها إليها وإلى أبنائها ، حتى "حميدو" أخوها حينما يحاول أن يلتصق بها ليستدر حنانها وعطاؤها ، فيضع رأسه تحت ثدييها الأيسر ، لكنه - مع هذا يحس إحساساً غريباً ؟ بأنها ليست أمه .

فضعف الأم مع سلبيتها وجهلها يقللان من فاعلية وأهمية دورها كأم حتى وإن أبدت عطاء وإيجابية فإن هذا العطاء وتلك الإيجابية يساهمان فى تغريب الأبناء - كما فى "أغنية الأطفال الدائرية" - ، وتشويه بنيتهم فالأم فى رواية قصور على الرمال" (١٩٦٠) تحاول أن تقوم بدور حان ومناضل تجاه أسرتها بعد أن انكسر قدم الأب فى حادث سيارة . ولكن ثمن هذا يكون على حساب أمومتها وعلى حساب جنينها الذى كان فى أحشائها ، حيث تلده طفلاً مشوهاً . فإيجابية المرأة الجاهلة بعملها الشاق وخدمتها فى البيوت والمصانع يساهم فى تشويه أنوثتها .. فى تشويه أمومتها وأبنائها.

فالأم الجاهلة مرفوضة فى رواية "الغائب" لنوال السعداوى (١٩٦٨) لأنها تساهم بجهلها فى تشويه شخصية ابنتها فؤادة حيث تغرس فى نفس فؤادة كراهيتها للأب .. وللحياة الزوجية حين تؤكد لها : بأن مستقبلها لن يكون إلا فى المذاكرة وأن " الرجل ليس له فائدة." (٥٥) . وهى بهذا تساهم فى تشويه نفسية ابنتها لأنها تلقنها الاستغناء

عن شيء جوهرى ومؤكد فى سير حياتها الطبيعية حين تلقنها الاستغناء بالعمل والنجاح عن الزواج والحياة الأسرية .

فوجود الأم السلبية الجاهلة إذن قد يشكل خطراً على بنية وشخصية الأبناء حيث لا تشكل لهم عطاءً أو حنانًا بل تساهم بضعفها وجهلها وسلبيتها فى تغريبهم وفى تشويه شخصياتهم وبنيتهم . ومع هذا فغياب الأم تمامًا يعطى نفس النتيجة حيث يساهم فى التغريب والتشويه .

فغياب الأم فى رواية "الجامحة (١٩٥٠) لأمينة السعيد يساهم فى تشويه نفسية "أميرة" حيث تتضخم – أمامها – شخصية الأب إلى حد يصل إلى الاقتداء به والتعلق به تعلقًا أوديبيًا يحول بينها وبين رغبتها فى الجنس الآخر لإقامة علاقة وجدانية متوازنة، حتى فى لحظة موت الأب تزوجت بمن يحل محل هذا الأب سنًا وعاطفة ... ولكن مصير هذه العلاقة يكون الفشل عينه ، لأنها علاقة تغلب عليها النزعة الأوديبية أكثر منها علاقة مثمرة بين زوجين متكافئين .

وقد يتسبب تغيب دور الأم فى تمزق أواصر الأسرة وتغريب الأبناء كما هو واضح فى روايات "زينب صادق" ، فالأم قد تكون موجودة – كما هو فى رواية يوم بعد يوم" (١٩٦٩) – لكنها لا تستطيع أن تنقذ ابنتها من وحدتها وحيرتها فى الواقع ، لا تستطيع أن تكون صديقة لابنتها فى وقت عزت فيه الصداقة .. بل تصبح مصدر إزعاج حيث تحاول فرض القيم الكلاسيكية على ابنتها التى تعلمت وتحلم بالاستقلال الشخصى الذى يحقق لها النضج ، فأم "ليلى" فى رواية " الباب المفتوح" (١٩٦٠) تجرحها بتلميحات إعجابها بابنة أختها التى اصطادت عريسًا " ابن ناس ومريش ومقطوع من شجرة ولا يسكرش ولا يدخنش" (٥٦) . و "ليلى" ابنتها المثقفة والتى تعلمت فى الجامعة تدرك فى أعماقها أنها ليست سلعة وترفض هذا المنطق الذى تفرضه الأم عليها بثقافتها المحدودة .

وتحاول الأم أيضًا أن تفرض هذا المنطق على ابنتها "سلوى" – فى رواية "وإلإمضاء سلوى" (١٩٨٥) "لعائشة أبو النور" – تحاول أن ترسخ فى ذهن أبنتها أن

"عمل المرأة زهرة تزين بها شعرها .. تجذب بها العرسان .. تزيد من مهرها .. أما أن تراه رسالة ... فهذا فى رأيها ضد الأنوثة .. لأنه ينافس الرجال ويطفش العرسان .." (٥٧) .

وتصير الأم أخيراً "عاملاً من عوامل القمع التى تواجه "بهية شاهين" – فى رواية "امرأتان فى امرأة" (١٩٧٤) لنوال السعداوى" – وتقف حائلاً بينها وبين أنوثتها ، ففى اليوم الذى اكتشفت فيه الطفلة بهية "أنها فتاة وليست ذكراً ، جاءت إلى أمها وكشفت لها بكل براءة الطفولة عن ملابسها لتثبت لها الحقيقة "لكنها ضربتها على يدها وصاحت : تحرمى ولم ترد فرفعت يدها فى الهواء وصفعتها على وجهها" (٥٨) " ومنذ ذلك اليوم صارت بهية تتحاشى أن تتذكر أن لها أعضاء تناسلية" .

والأم " فى رواية "ولنظل إلى الأبد أصدقاء" (١٩٧١) بدورها التقليدى لا تصبح صورتها صالحة لأن تقتدى بها أبنتها المخرجة فى (التليفزيون) والتى تفاجئها قائلة : " تعرفى يا ماما أنا أملى أيه فى الحياة ؟ نفسى أكون عكسك فى كل حاجة .. حاكمل تعليمى للنهاية .. حاجرب كل حاجة مش حاستنى لما حد يقدملى الحياة جاهزة فى طبق نضيف .. أنا حاعمل مصيرى بنفسى ." (٥٩) .

والكاتبة المصرية بذلك لا تتنكر للأمومة بكل ما تحوى من معان ومشاعر فياضة كما لا تنكر على الأم قدرتها وعظمتها فى إسباغ هذا العطاء على أبنائها جميعًا . ولكنها تتنكر لجهل الأم ، تتنكر لثقافتها المحدودة المتأثرة بالمناخ البيئى للمجتمع الأبوى الذى يفرض عليها أن تكون سلبية بجوار دور الأب الإيجابى مما يؤدى إلى خلل واضح فى الأسرة يؤدى بدوره إلى خلل فى البناء النفسى للأبناء .

وتطرح الكاتبة "نوال السعداوى؛ مفاهيمها عن معنى الأمومة فى عطائها الشامل، وفى قوتها التى لا تقاوم . وتمزج الكاتبة بين الأم والأرض ، فتصبح الأم رمزاً للأرض وجزءاً منها فى نفس الوقت ، كما يصبح الطفل جزءاً من الأم ومفتاح التوازن لها .

وتطرح الكاتبة هذه المعانى فى صورة مثالية أقرب إلى الرمزية – فى رسمها لتلك الملامح – فى إطار تراچيدى ، تبدو من خلاله الأم وكأنها بطلة لملحمة أسطورية .

فالأمومة – تبدو عند "نوال السعداوى" : أمومة شديدة العطاء لكل أطفال العالم . شاملة فى أمومتها للجميع ، وذلك فى روايتى "موت الرجل الوحيد على الأرض" ، "عين الحياة" . ففتحية فى "موت الرجل الوحيد" (١٩٧٩) تحنو على طفل لقيط يراه أهل الكفر "أنه ابن حرام" ويراه زوجها أنه لعنة سببت هذا الحريق الذى شمل القرية كلها . لكن فتحية ترى دورها فى حفظ هذا الطفل .. فى عدم التخلى عنه .. ترى أن حياتها مرتبطة بحياته وأنه جزء لا يتجزأ منها .

وتتجمع أيدى الفلاحين – وفى مشهد درامى عنيف – لانتزاع هذا الطفل من أحضان "فتحية" "وتتكاثر الأيادى الخشنة .. تحاول أن تفصل الطفل عن ثديها .. لكنها لم تستطع .. أصبح الطفل وثديها جزئًا واحدًا من يراهم فوق الجسر يظن أنهم جمع من الرجال التفوا حول صحن كبير من اللحم" (٥٩) وينتج عن هذه المعركة تمزق كلى لجسد فتحية .. وتمزق لجسد هذا الطفل لدرجة جعلته "كذرات من الرماد الناعم" (٦٠) .

فـ "فتحية" و "الطفل" جزء من الأرض "وكلما حاول الرجلان رفعها إلى فوق فتحت فتحية عينيها وتلفتت حولها كأنما تبحث عن شىء؛ (٦١) . فهى جسد ثقيل لا تقوى الأيدى على حمله لكن هذا الثقل متعمد من قوى فى الجسد ! .

فقد تلفت متولى حوله ، فالتقطت عيناه شيئًا صغيرًا ... فإذا به جسد الطفل الصغير الممزق . ووضع الشيخ متولى الطفل فوق صدر "فتحية" فالتفت ذراعها حوله بشدة ثم أغمضت عينيها وأصبح جسدها خفيفًا قابلاً " لأن يحمل إلى أى مكان .. حملها الشيخ حمزاوى والشيخ متولى إلى البيت وفى صباح اليوم التالى دفناها كما هى بالطفل بين ذراعيها" (٦٢) .

والأمومة فى "عين الحياة" (١٩٨١) مشاعر عنيفة تـقتضى وجـود هـذا الآخـر (الطفل) ليحدث لها هذا التوازن الذى فقدته بفقدانها لطفلها أثناء هروبها وحين عادت إليه تبحث عنه وراء الصخرة – فلم تجده .. وتظل من هذا الحين مبتورة تنتظره دومًا .. حيث تربض عند الصخرة عله يعود يومًا . ويصبح كل جندى ابنًا لها .. و " كان من الممكن أن تنتهى عند هذا .. لولا أنها عثرت عليه بين الصخور .. كان شبيهًا

به إلى حد أنها تعرفت عليه (وحينئذ) تركت جسدها المشطور النازف يتساقط عند قدميه" (٦٣).

فالطفل يعني – في الروايتين "موت الرجل الوحيد" ، و "عين الحياة" – للأم نقطة التوازن والاكتمال ... والنضج وبدونه ... تصبح الأم إنسانة مشطورة .. خفيفة كالريشة أو الذرة والطفل فقط هو الذي يثقلها ويعيد إليها التوازن .

هوامش صورة المرأة داخل الأسرة

(١) د : لطيفة الزيات : الباب المفتوح . ص ٢١ ، ص ٢٢.

(٢) د : نوال السعداوى : مذكرات طبيبة . ص ١٦ .

(٣) نفسه ص ٢٨ .

(٤) زينب صادق : يوم بعد يوم . ص ٨ .

(٥) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة . ص ٣٧ .

(٦) نفسه : ص ٢٨ .

(٧) د : نوال السعداوى : مذكرات طبيبة . ص ٨ .

(٨) د : نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة .

(٩) چورج طرابيشى : الأدب من الداخل . ص ٢٢ .

(١٠) د : نوال السعداوى : الخيط . ص ٢٧ .

(١١) د : نوال السعداوى : الغائب ص ١٨ ، ص ١٩ .

(١٢) د : نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة . ص ٢٦ .

(١٣) د : نوال السعداوى : الغائب ص ٥٠ .

(١٤) نفسه ص ٧٠ .

(١٥) قاسم أمين : تحرير المرأة ص ٥٧ .

(١٦) نفسه ص ٢١ .

(١٧) نفسه ص ٥٥ ، ٥٦ .

(١٨) أمينة السعيد : الجامحة . ص ١٨٤ .

(١٩) صوفى عبد الله : عاصفة فى قلب . ص ٢٠٠ .

(٢٠) نفسه : ص ٤٠ .

(٢١) نفسه ص ٣٦ .

(٢٢) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ص ١٤٣ ، ص ١٤٤ .

(٢٣) نفسه ص ٦١ .

(٢٤) نفسه ص ٥١ ، ص ٥٢ .

(٢٥) نفسه ص ٢٠ .

(٢٦) د : نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر . ص ١٠١ .

(٢٧) د : نوال السعداوى : مذكرات طبيبة ص ٦٦ .

(٢٨) د : سامية حافظ حسن الختام : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى ص ١٤٥ .

(٢٩) د : نوال السعداوى : الخيط ص ٢٧ .

(٣٠) د : نوال السعداوى : مذكرات طبيبة ص ٦٧ .

(٣١) إقبال بركة : كلما عاد الربيع ، ص ٧٧ .

(٣٢) نفسه ص ٧٩ .

(٣٣) نفسه ص ٨١ .

(٣٤) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ، ص ٨٨ .

(٣٥) عائشة أبو النور : مسافر فى دمى ، ص ١٥ .

(٣٦) نفسه ص ١٦ .

(٣٧) نفسه ص ٧٧ .

(٣٨) وفية خيرى : الحياة فى خطر ، ص ١٧٧ .

(٣٩) نفسه ص ٧٧ .

(٤٠) نفسه ص ١٤٥ .

(٤١) نفسه ص ١٧٦ .

(٤٢) نفسه ص ٧٤ .

(٤٣) نفسه ص ٩٢ .

(٤٤) نفسه ص ٢٠٣ .

(٤٥) د. سامية حافظ حسن الختام : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى للمرأة المصرية . ص ٦

(٤٦) ملك فهمى سرور : صابحة ، ص ١١

(٤٧) د : عائشة عبد الرحمن : سيد العزبة . ص ٩٥

(٤٨) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة . ص ٤٠

(٤٩) نفسه ص ٤٢

(٥٠) أسما حليم : حكاية عبده عبد الرحمن ص ٨٥

(٥١) نفسه ص ٦

(٥٢) نفسه ص ٤٨

(٥٣) نوال السعداوى : أغنية الأطفال الدائرية . ص ٢٣

(٥٤) نفسه ص ٢٤ ، ٢٥

(٥٥) نوال السعداوى : الغائب . ص ١٨

(٥٦) د : لطيفة الزيات : الباب المفتوح . ص ٧٠

(٥٧) عائشة أبو النور : والإمضاء وسلوى . ص ٨

(٥٨) نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة . ص ٩

(٥٩) إقبال بركة : ولنظل إلى الأبد أصدقاء . ص ١٥٣

(٦٠) نوال السعداوى : موت الرجل الوحيد على الأرض . ص ١٧٥

(٦١) نفسه ص ١٧٧

(٦٢) نفسه ص ١٧٨

(٦٣) نوال السعداوى : الخيط وعين الحياة . ص ١١٢

الباب الثالث

التشكيل الفنى فى الرواية النسائية

الفصل الأول

بناء الحدث فى الرواية النسائية

مدخل :

ما زالت "عناصر القص فى حاجة إلى تحديد وتعريف ، فلا يوجد – على سبيل المثال – حتى الآن تعريف واضح "للحدث" [1] . بالإضافة إلى أن الحدث فى الرواية اكتسب تعقيداً يجعل تصنيفه عملية غاية فى الصعوبة . لكن بالرغم من هذه الصعاب فقد يمكننا التعرف على أنماطه من خلال التعرف على أنماط البناء الروائى .

وفيما يتعلق ببناء الحدث يمكننا التمييز بين نمطين أساسيين :

النمط الأول : البناء الروائى الذى يعتمد على الحدث .

النمط الثانى : البناء الروائى الذى لا يعتمد على الحدث .

ففيما يتعلق بالبناء الذى يعتمد على الحدث (النمط الأول) فإنه يمكن التمييز بين نوعين منه :

النوع الأول : بناء تقليدى .

النوع الثانى : بناء تجديدى .

فالبناء التقليدى يعتنى بالقص المتسلسلة أحداثه وتظهر فيه ملامح الحدوتة أو الحكاية بوضوح ، وينتمى إلى هذا النوع أغلبية من الروايات النسائية خاصة الروايات الرائدة . ونماذج تلك الروايات هى : "نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال" (١٨٨٨) "

وحسن العواقب" (١٨٩٩) ، الساقطة فى أحضان الرذيلة" (١٩٢٧) ، سيد العزبة (١٩٤٢) ، صابحة (١٩٤٨) ، الجامحة (١٩٥٠) ، آخر الطريق (١٩٥٩) ، و "دموع التوبة" (١٩٥٩) "الباب المفتوح" (١٩٦٠) ، اعترافات امرأة مسترجلة (١٩٦١) ، مذكرات طبيبة" (١٩٦١) ، الوشم الأخضر " (١٩٦٥) ، أمنا الأرض " (١٩٦٦) ، اللعبة والحقيقة " (١٩٧٤) ، "عيناك خضروان" (١٩٧٤) ، حكاية عبده عبد الرحمن " (١٩٧٧) " مسافر مع الجراح" (١٩٨١) ، " وسيط الجن " (١٩٨٥) .

أما البناء التجديدى ، فهو الذى تتواجد فيه الحكاية أو الحدوتة بشكل غير مباشر، وتتفاوت عناصر التجديد فيه ، فقد تستخدم الكاتبة أساليب تساهم فى تفتيت تسلسل الحدث مثل : أساليب قطع الحدث : من تداع ، ومونولوج داخلى ، ومونتاج ... وقد تستخدم الكاتبة أساليب ، يختفى فيها التسلسل المنطقى ، والرابطة الحتمية للأحداث ، فيختل ترتيبها المنطقى وترابطها وفقًا للتسلسل المنظم ، مما يؤدى إلى شيوع درجة من الغموض فى العمل الأدبى . أما أساليب قطع الحدث من تداع ، ومونولوج داخلى ، ومونتاج ... إلى غير ذلك من استعارات خارجية .. تتمسك بها الكاتبة كأسلوب لتلوين الحدث ، وإضفاء جو خاص لإيضاح الرؤية .

ونماذج هذه الروايات : "يوم بعد يوم" (١٩٦٩) ، ألملم عقدى بغضب (١٩٧٠) ، "لنظل إلى الأبد أصدقاء" (١٩٧١) ، "الفجر لأول مرة" (١٩٧٥) "زوج فى المزاد" (١٩٧٦) ، " لا تسرق الأحلام" (١٩٧٨) ، "امرأة عند نقطة الصفر" (١٩٧٩) ، "الصيد فى بحر الأوهام" (١٩٧٩) ، "ليلى والمجهول" (١٩٨٠) ، "ليلة القبض على فاطمة" (١٩٨٠) ، "تمساح البحيرة" (١٩٨٣) ، "الحياة فى خطر" (١٩٨٣) ، "الإمضاء سلوى" (١٩٨٥) ، "كلما عاد الربيع" (١٩٨٥) .

فإقبال بركة فى "رواياتها" لنظل إلى الأبد أصدقاء "وفى" الفجر لأول مرة "وفى "الصيد فى بحر الأوهام "وفى" ليلى والمجهول "وفى" تمساح البحيرة "وفى" كلما عاد الربيع " تستخدم عدة أشكال تعبيرية داخل العمل الروائى الواحد .

فهى على سبيل المثال – تستخدم في " ولنظل إلى الأبد أصدقاء " المونتاج السينمائى والحوار ، والحدوتة المباشرة ، والشخصيات المسطحة ، بينما نجدها فى "الصيد فى بحر الأوهام" وفى " ليلى والمجهول" تستخدم المونتاج الزمانى ، والتداعيات ، فسامية فى الصيد فى بحر الأوهام "تقيم فى حجرة فى السجن (المكان) بينما يتحرك وعيها فى إطار زمن الماضى لتسرد قصتها كاملة للسيدة الصحفية التى تطلب سماع قصتها وتحاول كل من "ليلى فى "ليلى والمجهول" وسامية" سرد شريط الحياة الماضية بطريقة منظمة يتناوب فيها الماضى مع الحاضر ، أو الاسترجاع مع الاستحضار ، ولا ندرك الحكاية كاملة إلا فى لحظة النهاية والتى تكون نفسها هى البداية .

وطريقة إقبال بركة "فى رواياتها – السابقة – هى طريقة" المونولوج الداخلى " حيث تبقى القارىء داخل وعى الشخصية الرئيسية ، يستعرض معها هذا السيل الجارف من الأفكار والخواطر فى أبعاد زمنية مختلفة ، فيسبح فى هذا التيار داخل رأسها فى أغلب الصفحات من الرواية .

والكاتبة بهذه الصفات البنائية تكسر التسلسل الزمنى المألوف للحدث ويتخذ البناء شكل الدائرة التى ليس لها بداية أو نهاية ، نفتحها حيث نريد ونقرأ حتى نصل إلى نقطة البداية .

ويصبح التكرار ، وطرح المشكلة من أكثر من زاوية ومنظور بناء مستقلاً من أبنية الحدث والذى تستخدمه " زينب صادق " فى " يوم بعد يوم ، وفى "لا تسرق الأحلام" فالبطلة "أميرة" – فى يوم بعد يوم – تنطلق من اللحظة الحاضرة ، وعن طريق التداعى، والحديث الذاتى الصامت ندرك أبعاد الماضى ، ثم تعود بنا إلى الحاضر لنعيش معها وحدتها وحفلاتها وأصدقاءها الجدد ، ثم تارة أخرى نجدها تعود إلى الماضى .. وبهذا ينعكس عدم الاستقرار الداخلى الذى تعانى منه كل من "أميرة" وأمينة فى "يوم بعد يوم" وفى " لا تسرق الأحلام" على الشكل الفنى للرواية ، حيث تتخذ القصة شكل الدائرة بينما تكمن المشكلة وحلها فى المركز .. فى داخل كل من أميرة وأمينة " الصورة الأنثوية من اللامنتمى ، فى فقدانها للتحقق ، وفى لا مبالاتها ، التى

وصلت إلى درجة أصبحت معها شبه منومة مغناطيسيًا ، تحكمها الاستجابات الغريزية وحدها ، حتى تنفلت سعادتها من بين أيديها برغم أنها كانت بين أصابعها طول الوقت .. ليس فقط لأنها تعيش حياتها فى لا مبالاة مطلقة ، ولكن لأنها ظلت ككل المغتربين تؤثر الوهم على الواقع .. " (٢) .

وتخرج نوال السعداوى "فى امرأة عند نقطة الصفر" على البناء التقليدى للقص حين تبدأ الرواية "بضمير المتكلم" الذى يعرب عن كونه " شاهد عيان" ، حيث تصبح الكاتبة هى الرواية وهى الطبيبة التى تجرى بحثًا فى " سجن النساء " . . وبعد عدة صفحات نجدها تسلم " ضمير المتكلم " للسجينة فردوس : والتى تقوم بسرد حياتها عن طريقة التذكر أو الاسترجاع للماضى ، فإذا ما وصلت إلى الحاضر أو اللحظة الحاضرة ، نجد الكاتبة أو الراوية أو الطبيبة تسلمت خيط الرواية "بضمير المتكلم" تعلق على ما حدث وتذكر رأيها الشخصى فى قصة السجينة .

وإذا كانت فردوس " سردت حياتها عن طريق الاسترجاع أو التذكر فإن "مها" فى "زوج فى المزاد" لجيلان حمزة تحاول استرجاع بعض مقاطع من العمر خلال سير أحداث الرواية بأسلوب الحديث الذاتى الصامت والذى يتخذ "ضمير المتكلم" وسيلة سهلة لاسترجاع الماضى ، بينما نجد "رشيدة" فى "الحياة فى خطر"– خلال سير أحداث الرواية أو خلال الحاضر – إلى الماضى بطريقة التداعى ، وحينئذ يعود الماضى على هيئة حوار تبرز الأبعاد النفسية والشخصية للماضى وللشخصيات معًا بينما يشرد وعى "فاطمة" فى ليلة القبض على فاطمة "لسكينة فؤاد" لشدة صدمتها فى اللحظة الحاضرة ، وفجأة يجد القارىء نفسه داخل وعى "فاطمة" ويدخل أحداث وصراعات الماضى بكل أبعاده .. فإذا ما وصلت الأحداث بالماضى إلى ذروة اللحظة الحاضرة وجد القارىء نفسه يعود من حيث بدأ أو من حيث بدأت القصة ، فتصبح النهاية هى البداية . أو التركيز على اللحظة هو محور الحدوتة .

وإذا كانت الكاتبة المصرية قد استخدمت أساليب متعددة لكسر التسلسل التقليدى للحدث – أمثال إقبال بركة ، وسكينة فؤاد حيث استخدمت كل منهما

المونتــاج الزمــانى وأســاليب أخــرى من القطـع ... ، وأمــثــال نوال الســعـداوى فى استـخـدامـهـا للمنظور النفسى أو الذاتى كـوسـيلة لطرح مـشكلة "فردوس" عن طريق التذكر ، وأمـثال زينب صادق فى اســـتـخدامـهـا للعديد من وسائل القطع من توارد خواطر وأفكار تتداعى مع الحـاضر أو الحاضر يتداعى معـها ، ومن وسيلة الحديث الذاتى الصامت "بضمير المتكلم" ... ، وأمثـــال چيـــلان حمزة فى حديثها الذاتى عن الحاضر والماضى ، وأمثال وفيه خيرى فى تداعيها للماضى ليصير فى قلب الحاضر وفى قلب أحداثه الجارية .. وأمثال "عائشـــة أبو النور" فى " والإمضاء سلوى" حينما اختـارت شكل "اليـوميـات" كإطـار جديد يحـوى الأحـــداث بتسلسلها التقليدى وفى إطارها التـصاعدى ، .. - فـإن كل هذه الأســــاليب البنائيـة المســتـخدمـة لتلوين الحدث وكسر تسلسله المألوف نجدها قد ساهمت - إلى حـد كبير - فى تقديم أزمة المرأة بأشكالها المختلفة ، بل كـانت وسـيلة للتـأكيـد على طرح العلاقـات المتـوترة بين الجنسين .

* * *

أما النوع الآخر من أنواع التـجديد فى الأسـاليب البنائيـة التى يختـفى فيـهـا التسلسل المنطقى ، والرابطة الحتمية للأحداث ، فإنه يختل ترتيبها المنطقى ، حيث نجدهـا تختـبىء فى غمـار من اختلاط الأزمنة التى يظهر فيـهـا الماضى بطريقة غير منظمة فى إطار الحاضر أو حيث يتأرجح الزمن بين الحاضر والماضى والمستقبل ، مما يؤدى إلى شيوع درجة من الغموض فى العمل الأدبى ..

ومن النماذج التجديدية فى الرواية النسائية "الخيط وعين الحياة" (١٩٧٢) ، أغنية الأطفـال الدائرية" (١٩٧٨) ، "مـوت الرجل الوحيد على الأرض (١٩٧٩) ، دوائر الحب والرعب " (١٩٨٥) والرواية الجـديدة أسلوب بنائى جـاء ليـؤكـد ترك أسـاليب الرواية السـابقة ذات البـعد المحدد ، واستـخدام أدوات جديدة تتلاءم مع العالم الجديد ، عالم الصور والأسرار ، الذى يهتم أساساً . بالكشف عن العلاقة بين الإنسان وعالمه المحيط به فى اللحظة الحاضرة .

ففى رواية " الخيط " لنوال السعداوى " نجد الكاتبة " تنأى عن الواقعية ، لتصوير العالم الداخلى أو مجرى الشعور لامرأة تصارع من أجل تحقيق التكامل النفسى . والصراع هنا ، (يجرى) على مستوى الحلم ، وفى انفصال كامل عن الواقع .. "(٣) .

وصعوبة تقديم الداخل بلغة الداخل " تكمن فى محاولة تصويره كما هو ، فى مجموعة من الحالات الشعورية التى تكشف عن الرغبات الدفينة فى اللاوعى ، وتجرى على مستوى الخيال أو الحلم " حيث تختلط الأضواء وتمتزج الألوان وتتداخل الأزمنة وتتقارب الأجناس وتتعايش اليقظة مع الحلم ، والحقيقة مع الوهم " (٤) فقتل الأب تجسيم للرغبة الدفينة فى التحرر من الرباط الذى يربط الأبنة بالأب ، وقتل الحبيب تجسيم للنفور من الجنس وهكذا ...

ونوال السعداوى فى " الخيط " تحطم ترتيب الحدث وتستعين بالحركة الداخلية ، والصورة لتقديم الداخل ، فنجدها تجسد عمليات الولادة والجنس بصورة حسية فى صيغة تحليلية ، تقول المريضة للطبيبة : " هل جربت هذا النوع من الفزع ؟ حين ينقطع تيار الكهرباء فجأة وتحملقين فى الظلام لحظة فيخيل إليك أنك فقدت البصر ؟ وهو ليس فزعا فحسب بل إنه نوع مفزع من الألم ، يجعلك كالعمياء مع أنك تبصرين . ويصبح الفرق بين الإبصار والعمى كالشعرة لا تكاد ترى ولكنها تحس داخل العين ، تخترق السواد كسكين وتحتك بالبياض .. " (٥) .

وتفتقد روايتا " موت الرجل الوحيد على الأرض " ، و " وأغنية الأطفال الدائرية " التسلسل المنطقى للأحداث ولذا يسيطر نوع من الغموض عليهما فتصبحان خليطا من أشياء كثيرة .. متنافرة ، بل مزيجا من تلاحم الذهن بالذاكرة . حيث تتحول اللغة إلى شذرات وعبارات متقطعة يسيطر عليها عدم الاستقرار . كما تصبح الشخصية من نوع آخر ، لا يستطيع المرء أن يتعرف بسهولة عليها ، " فزكية " فى " موت الرجل الوحيد " لا تبدو ملامحها واضحة منذ الصفحات الأولى فى الرواية ، بل تتسرب - إلى القارئ فى حالات متقطعة ، حيث تتفتت إلى شكل إيقاعى مع الأحداث ، فلا تكاد نلم بمعرفة مدى صلتها بالشخصيات والأحداث الأخرى إلا مع نهاية الرواية . حين نحاول ترتيب الأحداث مرة أخرى أيضا فى " أغنية الأطفال الدائرية " من الصعب أن نتعرف عليها " من يراها يظن أنها أمرأة ليل ، مع أنها لم تكن امرأة ، ولم يكن الوقت ليلا ... ومن

يراها من الخلف يظن أنها طفل ، وحين تستدير ويرى عينيها يدرك أنها عجوز .. وحين تهبط العين إلى بطنها النامى بالجنين الحى يعرف أنها امرأة ، فالحقيقة أن " حميدة " ليس لها عمر (٦) .

وتحاول " نوال السعداوى " فى هاتين الروايتين التعبير عن هموم وقضايا المرأة المعاصرة وذلك من خلال بناء لم يقنع بالبعد الاجتماعى ، وإنما طمح إلى طرح الكثير من الأبعاد من خلال اعتمادها - فى الغالب - على تيار الوعى بمستويات متباينة فنيا .

وتعمد " سكينة فؤاد " فى روايتها " دوائر الحب والرعب " إلى تحطيم أسلوب السرد المتصل شكلا وقالبا ، فتستمد مادتها الأولية (الوضعية الفقيرة للبنت عاملة التلغراف) من الواقع المتناقض والمهوش - من حيث اضطهاده " للبنت سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وجسديا - ولذا فالكاتبة يجب أن تقدم هذا الواقع فى إطار فنى تتناسب ضراوته ولا منطقيته مع ضراوة ولا منطقية الواقع الذى تعيشه " البنت عاملة التلغراف " فتأتى اللغة والأحداث مختلطة ومشوشة تعبيرا عن حركة الواقع والذات المتوترة .

والنمط الثانى من أنماط البناء الروائى : هو نمط البناء الروائى الذى لا يعتمد على الحدث ، بل نجده يعتمد - في المقام الأول - على لحظات شعورية لا تؤدى إلى تكوين نمط محدد المعالم ونماذج الروايات التى لا تعتمد - فى بنائها - على وجود الحدث هى : " الغائب " (١٩٦٨) ، " امرأتان فى امرأة " (١٩٧٤) ، " مسافر فى دمى " (١٩٨٣) .

وفى رواية " اللاحدث " يصبح المحور هو الذات ، بل أن جماليات الرواية تصبح مستمدة - فى المقام الأول - من غنى العواطف وزخم الأحاسيس . لا من طبيعة الحدث وقوة البناء الفنى .

وتخلو روايات " الغائب و " امرأتان فى امرأة " - لنوال السعداوى " ومسافر فى دمى - " لعائشة أبو النور - من الأحداث ، لكننا نجد مع هذا صيرورة الأحاسيس تقوم مقام الأحداث ، وتغنى غنائها ، لأنها مثلها ذات حياة وحركة وتطور ، فالعالم الداخلى لكل من : فؤادة " فى الغائب " ، " بهية شاهين " فى " امرأتان فى امرأة "

والمخرجة فى " مسافر فى دمى " قارة متسعة ، فيض مستمر ، لحظات شعورية تسير بصيرورة الزمن وتنهمر مع تدفقاته ، تنمو البطلة مع كل اندفاعه وحركة يسيرها نحو الأمام .

" ونوال السعداوى " هنا - تتجه إلى الصور النفسية كمحاولة لتقديم بعد نفسى للأحداث الخارجية ، وهذا الصور لا تكتفى فقط بتقديم الواقع الخارجى والداخلى للشخصية ، وإنما هى أيضا تغوص فى الوجدان النفسى للشخصية ، وتحاول من خلاله - اعتمادا على منهج تحليلي - وصف الصورة النفسية للواقع ، تتحدد معها معالم الشخصية من الخارج والداخل - فعلى سبيل المثال نجد الكاتبة - تصف الحركة النفسية التى صاحبت نضج " بهية شاهين " تقول : " دهشت ولم تصدق أنها بلغت ثمانية عشر عاما ، هل دار الكون حول نفسه ثمانى عشرة سنة ؟ لكن خيطا حريريا غير مرئي يربط دورتها بدورة الكون . حين كانت تحملق فى قرص القمر ، تمتد بينها وبينه الخيوط الحريرية كالأسلاك تشدها إليه وتشده إليها . لكن جاذبية الأرض أشد ، وهى بينها تبدو ساكنة من فوق السطح ، لكن أعماقها كدوامة البحر تغلى ، تقاوم الشد من كل جانب ، وينفجر فى داخلها شئ صغير مستدير كالبالونة المنتفخة ، وتخرج البيضة الدقيقة بحجم رأس الدبوس ، وفى رأسها عين واحدة تحملق ، تسبح إلى الأمام وتحملق باحثة عن لحظة الاتصال الأبدية ، لتنسحق فى الكون وتتبدد تماما . " (٧)

" فبهية هنا صورة لفتاة تعيش مع ذاتها حياة عريضة ، أكبر من تلك التى تعيشها مع الآخرين ، وهذه الصورة تقدم الواقع الداخلى للشخصية بصيغة نفسية تحقق بها الكاتبة نموا فنيا يجعل كتاباتها تقف بين قصة السرد والتسجيل وقصص تيار الوعى .

ولقد حاولت الكاتبة فى الروايتين " رصد التداعى المنتظم إلى حد ما ، حيث تكشف الشخصية من خلال هذا التداعى المنتظم عن مكوناتها النفسية والاجتماعية ، وهو تداع يخضع لعمل الذاكرة ونشاطها " (٨) .

ويغلب الشكل الرسائلى على " مسافر فى دمى " لعائشة أبو النور ، وتحاول الكاتبة تقديم روايتها فى قالب شاعرى حيث يمتزج السرد بالحوار بالوصف لتعطى لجملتها تناغما وتناسقا فى الصياغة والتركيب . وتزجى الكاتبة أفكارها " بضمير

المتكلم " على شكل موجات سريعة الجريان تقفز بالقارئ إلى عوالم متباينة ، عوالم يحتشد فيها كل المتناقضات من حب وكراهية .. من سعادة وتعاسة .. من حنان وقسوة ... تقول على لسان بطلتها : " هيا نكذب ... مثل العالم .. مثل الدنيا .. مثل المؤتمرات الضخمة السياسية ... لنرقص معا في كهف النفاق .. ونتبادل القبلات فى بنك المنافع الشخصية ... هيا نلعب ... بالحب بالمشاعر .. بالوعود .. بالكلمات .. هيا ننسى أننا ندهن كل صباح وجه الزيف الأسود بمسحوق أبيض .. سريع التبخر .. سريع الذوبان لننسى أننا نبدل قناع الزيف بزيف أقبح .. " (٩) .

وبقى طرح مدى علاقة " بناء الحدث " بالكاتبة كامرأة ، وقد تباين استخدامات المرأة لأنماط متعددة من " الحدث " فلم تختص أو تتميز الكاتبة ببناء بعينه ، بل كان استخدام البناء التقليدى غالبا على الرواية النسائية ، وهذا يعنى ضمنيا أنه لا توجد هناك – ثمة – قاعدة تبنى عليها الكاتبة روايتها . وفى نفس الوقت بدت أبنية معينة من أبنية الحدث قـادرة على التعبيـر عن المرأة والتبشير بمـدى قدرتها على التعبير عن لا محدودية إمكانيات هذه الأبنية لتقديم أزمة المرأة بأشكالها الخارجية والداخلية ومن خلال الطرح المتكرر الذى يعمق الإحساس بحدتها وبانعكاساتها المختلفة .

فكل من " البناء الدائرى " و " البناء الخالى من الحدث " قادر على تشكيل عالم المرأة الداخلى ، كما أنه قادر على تقديم أزمتها بأشكالها المتعددة ، ولذا فقد كانت هذه الأبنية تبشر بقدوم أدب له قيمته التى لا يستهان بها فى استكشاف كثير من البقع النائية للعالم الداخلى للمرأة ، لتكون وثائق تعبر عن الصدق الأنثوى الفنى .

كيف يصل الحدث فى الرواية ؟

تتعدد الوسائل لإيصال الحدث ، فالشخصية لها دور ، واللغة لها دور ، وثمة عوامل وحيل فنية أخرى تستخدم في عملية التوصيل ، وتكون كالنسيج الذى يلحم لبناء الحدث ، ويساهم فى تسلسها كدلالات الأسماء ، والحكايات الجانبية ، والأمثال ، والأغانى ، والشعر ، وكل هذا قد يساعد على إظهار الحدث ، فى المقابل قد يؤدى إلى طمس معالمه ؟

دور الشخصية :

من الملحوظ فى الرواية النسائية وجود الحدث المبنى على شخصية واحدة (البطلة) فى الغالب - ويقص هذا الحدث من خلال تلك الشخصية - أما الحدث المتعدد الزوايا أو الذى يتكرر على لسان عدة شخصيات " فهو نادر الوجود فى الرواية النسائية [١٠]

فالقص المبنى على " الحدث و " اللاحدث " المعتمد فى الغالب فى سرده على الراوى الذى يعتمد على " ضمير الغائب " [١١] ، نجده يعتمد على البطلة أو الشخصية الرئيسية التى تقص الحدث من خلال تطورها الذاتى أو البنائى مع الزمن أو من خلال أفعالها التى تشكل عجلة تصاعد الزمن المتسلسلة بتسلسل الأيام والسنين والعمر .

أما القص المعتمد فى سرده على الشخصية الرئيسية (البطلة) حيث تمتزج - فى الغالب - مع شخصية الكاتب والرواية ، وتعتمد على " ضمير المتكلم " للتعبير عن وجهة النظر الذاتية للكاتبة أو للرواية أو للبطلة أولهن جميعا معا ، أو للبطلة بمفردها - والتى فى الغالب تعكس وجهة نظر الكاتبة - فتقدم الحدث من أكثر زاوية أو من أكثر من وجهة نظر " كما ذكرنا " [١٢]

وضمير " المتكلم " ليس هو المقياس الوحيد للحكم على تقليدية الحدث أولا تقليدية ، أو كونه ينتمى إلى حدث تجديدى " أولى روايات اللاحدث " بدليل أننا نجد فى روايات البناء التقليدى للحدث نماذج تقدم فيها الكاتبة روايتها " بضمير المتكلم مثل : " اعترافات امرأة مسترجلة " (٩١٦١) ، و " اللعبة والحقيقة " (١٩٧٤) ، ومسافرة مع الجراح " (١٩٨١) ، وفى البناء غير التقليدى نجد أيضا عددا من الروايات يتخذ ضمير المتكلم " وسيلة لتقديم أكثر من وجهة نظر " ووسيلة لغرس القارئ فى قلب الأحداث مثل : " يوم بعد يوم " (١٩٦٩) ، " لنظل إلى الأبد أصدقاء " (١٩٧١) امرأة عند نقطة الصفر " (١٩٧٥) ، " وزوج فى المزاد" (١٩٧٦) ، " الإمضاء سلوى " (١٩٨٥) . وفى القص المعتمد على " بناء تجديدى للحدث " نجد القص المروى بضمير المتكلم يتمثل فى رواية " الخيط " (١٩٧٢) ، وأخيرا فى القص الذى لا يعتمد فى بنائه على الحدث نجد رواية " مسافر فى دمى " (١٩٨٣) تعتمد كاتبتها على ضمير المتكلم كوسيلة تعبر عن الحضور الدائم لمؤلفتها ، فتمزج بين الكاتبة والراوية والبطلة فى إطار واحد تنصهر فيه وجهة نظرهن جميعا .

فالشخصية . هنا – قد تلعب دورا رئيسيا فى توصيل الحدث ، كما أنها لا ترتبط بنوعية البناء المستخدم – سواء أكان بناء يعتمد على وجود الحدث أولا يعتمد على وجوده – لكن " الضمير " لا يتحكم فى الحدث لأنه تابع وليس أصيلا .

عوامل مساعدة فى بناء الحدث :

وثمة عوامل وحيل – فنية – تستخدم لتوصيل الحدث – كدلالات أسماء الشخصيات والشوارع والأماكن ، والأغانى والشعر ، بالإضافة إلى الحكايات الجانبية – لها دور قد يساعد فى إظهار الحدث ، وفى المقابل قد يؤدى إلي طمس معالمه .

فأسماء الشخصيات قد تعتبرها الكاتبة رمزا لما سيأتى من أحداث ، كما فى " صابحة " (١٩٤٨) لملك فهمى سرور " ، أو دلالة عكسية لما هو كائن " بالفعل من واقع وأحداث " كما فى " اللعبة والحقيقة " (١٩٧٠) " لجيلان حمزة " وقد يصبح الاسم دلالة لتسوق الماضى فى إطار الحاضر لتعرية الواقع من خلال مقارنته بالماضى .. كما فى " ليلى والمجهول " (١٩٨٠) لإقبال بركة .

ففى صابحة نجد الكاتبة تعرب عن دلالة اسم " محرم " حين تقول: " ربما سمى الطفل محرما لأنه ولد فى شهر محرم ، ولعل لله فى هذه التسمية شئون .. " (١٢) ويكبر الطفل وتطمح ربيبته صابحة فى الزواج منه لكنها تدرك أخيرا " أن محرم الطفل حائل بيننا " (١٣)

وفى " اللعبة والحقيقة " تعرب " ريم الفسلطينية عن دلالة اسمها حين تقول : " ريم " سيدى هى الغزال ، والغزال شديد الحساسية يحب الأمن والهدوء . فهل تعتقد أننى أستحق هذا الاسم الآن ؟ .. حقا أنا أحس أن الغزالة انقلبت ذئبة فأنا أنام بعين واحدة والأخرى مسهدة أنتظر دوى رصاصة .. " (١٤) . و "ريم " كشخصية نسائية ترمز بها الكاتبة إلى الأمة الفلسطينية التى كانت تعيش أمنا وهدؤا وفجأة انقلب ميزان حياتها فبدأت تعانى دمارا وضياعا .

ونقابل فى " ليلى والمجهول ليلى القرن العشرين مختلفة تماما عن " ليلى قيس

العامرى " وقد كفرت بالحب " فلم تعد تحلم بفارس يخطفها فوق الحصان ، ويهرب بها من آلامها ، ثم يسكنان معا فى جزيرة الأحلام " (١٥) . بل أصبحت ليلى ابنة الحاضر تؤمن بأن الحرية مسئولية واختيار ، " ليلى التى تخلصت من سيطرة المجتمع على جسدها وعواطفها ، " ليلى " التى تتعامل مع نفسها بصدق ، لكنها تفاجأ بأن " القلب لم يعد حرا طليقا كما فى سالف الأزمان ، بل أصبح يقف على بابه حراس متجهمون ، يفتشون عن الهوية والطبقة والمـال ، ويدققون الاختيار .. " (١٥) فليلى القرن العشرين " تعرى الواقع والعصر والمجتمع الحديث حيث تحاول خدش ستار الواقع " فى رحلة البحث عن مكان تحت الشمس ، خارج أسوار الأحلام الساذجة حيث تربض شباك المطامع ، وتنقض على الهاربين من عالم الطفولة ... " (١٦) .

فاسم الشخصية يستخدم إذن كدلالة تعمل على خدمة الشكل وتوصيل المضمون فى آن واحد ، من خلال مساهمتها فى إظهار " الحدث " وتطويره .

وقد يأتى اسم المكان " علامة تشير إلي الواقع ، وتعرى ملامح الشخصيات والأحداث الجارية فيه كاسم قرية " كفر الطين " فى رواية " موت الرجل الوحيد على الأرض " (١٩٧٨) لنوال السعداوى .

فالطين يعلو فوق الجسر ، تمتلئ به جلاليب الفلاحين والفلاحات ، يعلو فوق وجوه الأطفال ، يسد ترابه الأنوف والعيون ، فتمتلئ الرؤوس جهلا وتضمحل رؤية الحقيقة ، فيطغى العمدة ويسود بقهره ، ويغتصب كل شئ من حياة الفلاحين . يغتصب الشرف حين يعتدى على " نفيسة" ، يغتصب الحب حين يقرر سرقة زوجة " جلال ويسجنه ، ويغتصب السلطة حين يصبح فى نظر الفلاحين إله القرية ..

فاسم القرية – هنا – يستخدم كدلالة تنسج حقيقة الواقع الردئ المختلف المتجسد فى كلمة " الطين " كما تنسج دراما الوجود من وقائع وأحداث تضطهد الفلاحين فتلوث جلاليبهم وعقولهم " بالطين " رمز التخلف والقبح والسقوط ..

وتلعب أيضا الحكايات الجانبية دورا – فى بعض الروايات – لإظهار الحدث ، فعلى سبيل المثال ، في رواية " الباب المفتوح " (١٩٦٠) " للطيفة الزيات " ، نجد كثيرا ما يدور حوار بين الشخصيات أثناء وقوع حركة خارجية ، وكأنما لا صلة لهذه الحركة

بموضوع البحث ، على حين أنها تقوم بالدور الذى تقوم به أضواء المخرج حين يود تركيز الانتباه على موقف مسرحي معين " (١٧) .

مثال ذلك الحديث الذى كان يدور بين ليلى وأمها وعصام ، وكانت الأم تتحدث عن زواج جميلة أخت عصام وكانت تعمل - فى نفس الوقت على آلة الخياطة ، ونجد هناك علاقة بين الحديث الذى يدور ثم يتوقف مع ألة الخياطة التى تقف ثم تدور ، وكأنما الصوتان يكملان بعضهما البعض الآخر ، فمثلا عندما قالت ليلى لعصام : " عارف يا عصام ، أنا ما كنتش عارفه أنك رجعي كده .. " نجد أن " الخيط قد أفلت من الأبرة وانهمكت الآم فى لضمه " ومثل هذا التكامل الناجح بين الواقع الخارجي والواقع النفسى الداخلى ، يجعل أولهما رمزا للآخر ، فيبرز من الحدث ويساهم فى إكمال ملامحه الخارجية والداخلية .

ويمكننا أن نرى مثالا آخر من " الحكايات الجانبية " فى هذه الرواية حيث بالغت الكاتبة فى هذا اللون ربما لعمق رمزيته ومساهمته في تطوير الحدث .. ومن أبرز هذه المواقف وأنجحها حين أقتحم " عصام حجرة ليلى " فأعلنته انتهاء علاقته بها وهى تنسج جاكيت " من التريكو " ، وقد انعكست انفعالات " ليلى ؛ على ما تنسج ، فعندما تجذب " ليلى " الخيط بشدة فينقطع تلقى بقطعة " التريكو " فى ضيق على السرير إلى جانبها وهى تقول " لعصام " : العلاقة إللى بينا اعتبرها منتهية . " وعندما استعطفها عصام سحبت قطعة التريكو وأفلتتها بعصبيه من الإبرة ولكى تصل الخيط المقطوع بدأت تحل جزءا من الذى نسجته ، ويدها اليمنى تتحرك من الشمال إلى اليمين فى حركة عنيفة متكررة .. ثم اكتشفت أنها حلت جزءا أكبر من الجزء الذى أرادت أن تحله وهكذا بالرغم من هذا الانتقال الظاهرى بين الحديث الدائر والتريكو فى يدى " ليلى فقد كانت هنالك وحدة متكاملة ترتفع بالتعبير إلى مستوى فنى ناجح .

من الظواهر الفنية المرتبطة بالبناء الروائى ظاهرة وجود الشعر أو الأغانى فى الرواية . وقد اعتبرها النقاد التقليديون " بقية متلكئة من بقايا الشكل الملحمى الذى انحدر من الملاحم الشعرية الخالصة إلى أن أصبح مقوما رئيسيا فى البناء الفنى للسير الشعبية . ومعنى هذا أن العودة بالمنحنى التاريخي لشيوع هذه الظاهرة فى روايات التسلية والترفيه واحتفال النقاد بها يقف بنا أمام المصدر التاريخى لهذه الظاهرة والمستمدة من الأدب الشعبى واستيعاب الرواية للمواقف التعبيرية الثلاثة الموقف الغنائى ، والموقف الملحمى ، والموقف الدرامى .. (١٨) .

" على أن ظاهرة استخدام الشعر فى الرواية تنبئ عن فكرة نقدية لها جذورها فى تاريخ تطور الرواية .. فمن مؤرخى الرواية من يرى أن البناء الروائي للرومانس فى العصور الوسطى قد شهد معركة حول ازدواج لغة الرومانس ، بمعنى مزاوجة الروائي فى تعبيره بين اللغة الشعرية ولغة النثر ومعنى هذا أن هذه الظاهرة ليست قاصرة على الأدب العربى كما هو واضح فى السير الشعبية بل هى ظاهرة تمس تطورا للجنس الأدبى نفسه - .. (١٩) .

وبالرغم من أن وجود الشعر أو الأغانى لا ينبئ عن وضع طبيعى فى الرواية حيث إنها تحفل - فى المقام الأول - بلغة النثر إلا أن وجوده فى الرواية غالبا ما يكون له مهمة فنية .

ففي " أغنية الأطفال الدائرية " (١٩٧٨) لنوال السعداوى نجد للأغنية :-

- " حميدة ولدت ولد

سمته عبد الصمد

سابته ع الأنايا

خطفت راسه الحدايا

حد يا حد ....

يابوز القرد

حميده ولدت ولد

سمته عبد الصمد

سابته ع الأنايا

خطفت راسه الحدايا ... (٢٠)

مقطع واحد ، يتكرر فى دورة متصلة لا تنقطع ، ويكرر الأطفال الأغنية . ما أن يصلوا إلى الجملة الأخيرة حتى تأتى الجملة الأولى .. وتبدأ الأغنية مع أول الرواية ثم تنتهى بها ، كمحور ارتكاز يحفظ الحدث القصصى من الزوال ومضمون الأغنية رمز

يكون بمثابة العمود الفقرى ترتكز عليه كل أحداث الرواية . والرواية تحرص على أن تبدأ بضمير المتكلم الروايـة قائلة : " لابـد لى أن أبدأ القصة .. لابد أن توجد نقطة محددة أبدأ بها والنقطة المحددة هى النقطة المحددة ، لا يمكن أن تكون شرطة أو دائرة ... (٢١) .

ثم تعود مع نهاية الرواية – لتطل – على القارئ مرة أخرى ، وتعلق قائلة : " لابد لى أن أنهى القصة ، فكل شىء له نهاية ، لكن نقطة النهاية .. لا تنتهى بنقطة محددة ، لأن النهاية فى حقيقة الأمر غير موجودة ، أو أن النهاية والبداية يلتقيان فى خيط دائرى من الصعب تحديد أوله من آخره ... " (٢١) .

والأغنية – هنا – هى نقطة البداية التى تتصل مع نقطة النهاية فى خيط واحد دائرى ، لبلورة رمزية الحدث ، وحصر زواياه فى شخص " حميدة " لتكون بمثابة العمود الفقرى الذى تدور حوله كل الأحداث ..

وفى رواية " الصيد فى بحر الأوهام " (١٩٧٩) " لإقبال بركة " نجد الأغنية

– " عينى رأت غليون

وسط البحور شاحط

ريس جدع جدا ياخسارة

دفته راحت

قبطانه القمر

والمية عليه ساحت

لا باسهر أرتاح ولا بانعس يجينى نوم

حتى القماش اتقطع

فيه حته طيبه راحت " (٢٢)

تستخدم بوصفها مكملا لبناء الحدث ، ومبلورا لرمزيته فى تصوير الصراع الذى واجهته " سامية وتواجهه " الكاتبة " فكلاهما " بطل تراجيدى " ساقط عن قمته ، كلاهما خامة طيبة خدعها الزمن حين تقلب بها من قمة إلى قاع ، ومن عزة إلى ضياع . .

والأغنية – هنا – تقوم بوظيفة في البناء في البناء الروائي حين تعمل على إبراز المعالم النفسية التي يقوم عليها الصراع ...

وقد يأتي الشعر كمحاولة – من الكاتبة – للهروب من الوعظية المباشرة ، أو كمحاولة – من القاصة – لتصوير الانفعالات النفسية التي قد يعجز النثر عن تصويرها . أو قد يؤدي الغرضين معا ، كما في رواية " بحيرة التمساح " (١٩٨٣) " لإقبال بركة "

وتبرز الكاتبة هذين الغرضين – نثرا– قبل أن تأتي بأبيات الشعر ، فتقول : " ظل مدحت " يتحدث . . عن البيت والمأوى والإحساس بالغربة وأهمية توفير الأمان والاستقرار . . حلقت (جنات) بعيدا في مشكلتها الخاصة " (٢٣) ثم تأتي الأبيات لتشرح ما يدور في نفس مدحت وفي نفس الوقت توضح موقف جنات وما ستئول إليه تقول :

" عاد الربيع إلى الدنيا بموكبه فازينت واكتست بالسندس الشجر
وظلت التينة الحمقاء عارية كأنها وتد في الأرض أو حجر
ولم يطق صاحب البستان رؤيتها فاجتثها فهوت في النار تستعر (٢٣)

وقد يأتي السطر الشعري " أو الشعر المنثور " في مقاطع عديدة من القصة ، فتتوسم فيه الكاتبة رائحة من روائح الزمن النفسي فنجدها تتقدم إلى عالم الشعر ، تلتمس منه أن يهب لنجدتها " إنك يا سيدي الشعر تفوح منك روائح الزمن النفسي . . وتهب منك أعاصير داخلية وأجد عندك ألفاظا مجنحة .. ألا يمكن أن تدع براءتك الطفولية ... وتمنحني ما أنا في حاجة إليه " (٢٤) ...

هكذا لجأت " عائشة أبو النور " – في " مسافر في دمي " (١٩٨٣) إلى اللغة الشاعرة لتصبح نسيجا يضفي على عالمها الروائي عمقا وقدره على صياغة الواقع في كلمات قليلة .. تقول : " من أنت ؟ تعال ... أرني نفسك .. هل تبعني مغامرة مجنونة .. لحظات متهورة .. بعني هيا بعني ... الغجرية تصرخ ... تلح .. تتوسل .. هيا بعني ... النسيان ... ماذا تنتظر ... الهروب ... الشيطان يلتهمني .. يحرقني ... يريد أن ينسى ... إنه يبدل الزيف بزيف أبشع " (٢٥) .

هوامش بناء الحدث فى الرواية النسائية

(١) د : سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية . ص ١٦٧ .

(٢) صبرى حافظ :الموجة الجديدة فى الرواية المصرية " الطليعة ، العدد الثامن . السنة السابعة - أغسطس ١٩٧١ . ص ٣٥ .

(٣) نوالد السعداوى :" الخيط وعين الحياة " ص ٤ .

(٤) د . عبد الحميد إبراهيم : الأدب وتجربة العبث ، ص ٢٠.

(٥) نوال السعداوى : الخيط ، ص ٤٢.

(٦) نوال السعداوى : أغنية الأطفال الدائرية . ص ٩٤ ، ص ٩٢ .

(٧) نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة . ص ١٥ .

(٨) د : السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة " ص ٢١٩ .

(٩) عائشة أبو النور : " مسافر فى دمى " ص ٣١ .

(١٠) انظر توضيح ذلك فى " ظاهرة الأنا فى الرواية النسائية " فى هذه الرسالة "

(١١) ففى روايات الحدث التقليدى - كما رأينا بهذا الفصل - لا نجد من نماذجه سوى ثلاث روايات تعتمد على " ضمير المتكلم " وهى : " اعترافات امرأة مسترجلة " سعاد زهير (١٩٦١) ، و " اللعبة والحقيقة " لجيلان حمزة (١٩٧٤) ، ومسافرة مع الجراح : " جيلان حمزة " (١٩٨١) ، وفى روايات الحدث التجديدى " النوع الأول " لا نجد سوى خمس روايات تعتمد على ضمير المتكلم وهى " يوم بعد يوم " " لزينب صادق " (١٩٦٩) " ألملم عقدى بغضب " لجيلان حمزة " (١٩٧٠) " زوج فى المزاد " لجيلان حمزة (١٩٧٦) ، " امرأة عند نقطة الصفر " (١٩٧٩) ، عائشة أبو النور فى " والإمضاء سلوى " (١٩٨٥) ، وفى روايات الحدث التجديدى الآخر " لا نجد سوى نموذج واحد يعتمد على " ضمير المتكلم " مثل الخيط وعين الحياه " لنوال السعداوى " (١٩٧٢) ، وفى " روايات " اللاحدث " لا نجد سوى " مسافر فى دمى " لعائشة أبو النور " (١٩٨٣) .

(١٢) انظر فصل " ظاهرة الأنا فى الرواية النسائية " بهذه الرسالة .

(١٣) ملك فهمى سرور : " صابحة " ص ٣٢ .

(١٤) جيلان حمزة : " اللعبة والحقيقة " : ص ٨٩ ، ص ٩٠.

(١٥) إقبال بركة : ليلى والمجهول . ص ٨٥.

(١٦) نفسه ص ٧ .

(١٧) يوسف الشاروني : " دراسات فى الأدب العربى المعاصر " ص ٢٢٣ .

(١٨) د : أحمد إبراهيم الهوارى : " نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث ص ٩٩ .

(١٩) نفسه ص ١٠٠ .

(٢٠) نوال السعداوى : أغنية الأطفال الدائرية " . ص ٨ .

(٢١) نفسه ص ١٢٢ .

(٢٢) إقبال بركة : " الصيد فى بحر الأوهام " ص ٥٤

(٢٣) إقبال بركة : " بحيرة التمساح " . ص ٤٧ .

(٢٤) د : عبد الحميد إبراهيم : الأدب وتجربة العبث ص ٢٣ .

(٢٥) عائشة أبو النور : مسافر فى دمى ص ٣٠ .

الفصل الثانى

الزمن فى الرواية النسائية

مدخل :

لايمكننا تقدير قيمة تأثير الزمن فى نسيج البناء الروائى وفى الشخصية الروائية دون تفهم أفضل لبعض العوامل الاجتماعية التى تؤثر فى مكانة الزمن كما يخبره الإنسان الحديث ، فقد تغير المعنى الكامل للزمن بصورة جذرية كنتيجة للعوامل الاجتماعية والتكنولوجية . وهذا التغير كان له بدوره انعكاسات بعيدة المدى فى تفكير الإنسان عن نفسه وفى تحديد اتجاهه فى العالم .

" ولم يجر اختراع مفهوم التقدم بواسطة النظريات الفلسفية ، بل ارتكز هذا المفهوم على الخبرات العملية للتغيرات المادية التى وقعت فى العالم الحديث أولا ، كنتيجة للثورات الاقتصادية والعلمية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وثانيا ، كنتيجة للتغيرات الأكثر جذرية التى بدأتها الثورات الصناعية والتكنولوجية خلال القرنين الأخيرين .. "(١) .

ويبدأ من هذه الفترة إمكانية إيجاد مغزى اجتماعى جديد للزمن ، فتصبح قيمته الجوهرية فى كونه أداة لاغنى عنها فى إنتاج السلع فى سوق دائمة للتوسع ، لذلك أصبح ينظر إلى الزمن ذاته على أنه سلعة ثمينة وتصبح مقولتنا الوقت من ذهب تعنى كم يساوى من النقود أو أنه يساوى النقود لأن السلع المنتجة فى الزمن تعنى النقود.

هذا التصور للزمن كسلعة أصبح يسود بلاد العالم المنتجة لتلك الحضارة (المجتمع الصناعى) ، بينما يبقى المفهوم التقليدى للزمن فى البلاد المستهلكة للجانب المادى لتلك الحضارة (المجتمع الاستهلاكى) دون إنتاجها .

ومجتمعنا المصرى بدأ يأخذ بوسائل الحضارة المعاصرة (التحديث) منذ أوائل القرن التاسع عشر ، حينما شهدت مصر قيام دولة حديثة فى عهد « محمد على » ومع الحملة الفرنسية (١٧٩٨) بدأ الاحتكاك الحقيقى بالحضارة الغربية المتطورة وبدأت تنقسم معه الاتجاهات الفكرية ... وأصبح مجتمعنا – لهذا – يجمع بين الاتجاهات الغربية والتى تتحلى بسمات المجتمع الصناعى ، وبين الاتجاهات الشرقية التى تعتز بالتراث والتقاليد .

ومجتمعنا المصرى – رغم أخذه بوسائل التحديث ، إلا أنه مازال ينتمى إلى مجتمعات العالم الثالث ، لذا فهو يجمع فى صفاته خليطا من سمات المجتمع الصناعى ، وسمات المجتمع الاستهلاكى .

وتنعكس هذه السمات على التصور العام للزمن – فى مصر – وفى مدى تأثيره على حياة الفرد فى المجتمع ، فمع تعدد الاتجاهات الفكرية ... وتعدد الانتماءات الحضارية ... وتعدد الطبقات – فى مجتمعنا – تعددت الإدراكات لتصور الزمن ، حيث تباينت أهميته بالنسبة للأفراد المتباينين فى الفكر ، وفى الانتماءات ، وفى القدرات والإنتاج ... ، فبينما يعنى الزمن عند البعض الحياة الممتدة ، واللحظة السائلة ، فهو يعنى عند البعض الآخر الأداة التى لا غنى عنها فى الإنتاج والربح ....

ومع محاولتنا لتتبع مكانة المرأة فى ظل التغييرات المختلفة ، نجد أن عوامل التحديث والأخذ بوسائل الحضارة المعاصرة ، كان له أكبر التأثير على حياة المرأة المصرية حيث بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر ، ترتفع الدعوات بتحرير المرأة من بوتقة الجهل ، والمنزل ، والحجاب ، وبعد فترة من الزمن ، بدأت هذه الدعوات تجد صداها لدى المجتمع ، ومع بداية القرن العشرين بدأ الاهتمام بتعليم المرأة ، وبعد فترة بدأت تخرج لتعمل ، ومع قرارات ثورة يوليو (١٩٥٢) ازدادت أعدادها فى سوق العمل والإنتاج .....

ومع محاولتنا لتتبع مكانة المرأة فى ظل التغييرات الاجتماعية المختلفة نجد أنها مع التعليم والعمل ، بدأت تتخلص من التبعية الاقتصادية ... وبدأت تتغير من الداخل ، والخارج ، فبدأت تعى حقوقها ، وتستبطن وضعيتها فى المجتمع .

وأسهم هذا التغيير – بنصيب كبير – فى تمزيق النمط التقليدى (لشخصية المرأة) خاصة نمط المرأة المثقفة ، التى بدأت ترى أن ذاتها وحريتها الشخصية لاتتحقق إلا لقاء ثمن من الكفاح العنيف ضد التفكير السائد ، وضد الأيديولوجية الاجتماعية التى مازالت تجبرها على الدوران فى فلك الماضى بأدواره وتبعيته المحدودة .

وتعد محاولة تحطيم النموذج التقليدى لشخصية المرأة نوعا من الاحتجاج ينظر إليه عادة كفعل تحررى ، وهو كذلك ، لكنه يستلزم فقدان المركز الزمنى والاستمرار والانتماء التى كانت تتحقق فيما مضى – للمرأة – عن طريق العضوية فى الأسرة ، ولذا انحصرت حياتها فى فترة زمنية أضيق بكثير مما كانت تشعر به ، وأصبحت فى عزلة متزايدة وسط اللحظة الحاضرة .

ويمكننا الوقوف عند التفتيش المتكرر والدقيق – من جانب الكاتبة – لإعادة اقتناص الماضى ، ماضيها الفردى الخاص ، من خلال محاولاتها المستمرة لاسترجاع الذات ، ومن خلال الطرح المتكرر للمشكلة فى أجزاء مختلفة من العمل – الأدبى – الواحد .

هذا ما تحاولة " إقبال بركة " فى رواياتها خاصة " ليلى والمجهول " (١٩٨٠) حين تسجل انهيار " ليلى " القرن العشرين من خلال مشاهد عدة ، وبأكثر من منظور تحليلى يجسد أحلام وآلام امرأة الطبقة المتوسطة ، فى شكل دائرى ، لايتجاوز فترة كبيرة من الزمن . حتى تبدو أزمة ليلى فى ذروتها وتنتهى أيضا مع هذه الذروة .

وفى " أغنية الأطفال الدائرية " (١٩٧٨) لنوال السعداوى ، يتكرر طرح " الأغنية التى يغنيها الأطفال ، فى أول الرواية ومع نهايتها ، تلك الأغنية التى تحمل فى ثناياها ملامح " أزمة حميدة " مع ذاتها ومع الواقع كما تسجل عملية التفكك فى الشكل الفنى ذاتها مدى التفكك الذى يعانيه شخص " حميده " فى الواقع الاجتماعى الأبوى .

وعن طريق المحاولة المستمرة لاسترجاع الذات نجد الأغلبية من الروائيات يحاولن طرح المشكلة من خلال منظور ذاتى للكاتبة تعيره – فى بعض الأحيان – لأحدى شخصياتها لتقوم بدور البطلة الراوية لقصتها والمساهمة بنصيب كبير فى صنع

الأحداث وصياغة شخصيات الرواية الثانوية من وجهة نظرها لا من وجهة نظر الشخصيات نفسها .

وهذا نجده - على سبيل المثال - فى رواية أمينة السعيد " فى " آخر الطريق " (١٩٥٩) ، وفى " سيد العزبة " (١٩٤٢) لعائشة عبد الرحمن ، وفى "الخيط" (١٩٧٢) ، و " امرأة عند نقطة الصفر " (١٩٧٩) لنوال السعداوى وفى " جريمة لم ترتكب " (١٩٧٦) لهدى جاد ، وفى " ليلة القبض على فاطمة " (١٩٨٠) لسكينة فؤاد .

وتحاول الكاتبات هنا إعادة الماضى واقتناص لحظاته من خلال الاستمرار في الاسترجاع الكامل للذات ولما مضى من أحداث ، ثم محاولة الصاقه بالمستقبل ، وتجسد جدلية تلك المحاولة وما تعكسه من فشل ونجاح .... مدى الحاجة إلى التصالح مع فقدان الاستمرارية بين الماضى والمستقبل الذى كان مؤمنا فيما مضى عن طريق العضوية فى الأسرة .

ولقد أثر التصور الاجتماعى للزمن فى مكانة الذات وقيمتها ،. فلو تصورت المرأة حياتها على أنها ليست سوى تراكم من لحظات الزمن لتهددت مكانة الذات لديها بشكل ظاهر ، فحيث يرتبط شباب المرأة وجمالها بالزمن ارتباطا لصيقا ، يصبح تراكم الزمن وضياعه علامة تهدد شباب المرأة وجمالها ، وحين توضع الذات وسط هذا الضغط المخيف للزمن والعلم الإجتماعى حيث تختزل مكانتها إلى جسد منجب أو إلى شباب دائم ، تجد المرأة نفسها قد تحولت - أيضًا - إلى سلعة ترتبط قيمتها بالزمان أو بتراكم اللحظات ، عندئذ يصبح الزمن " يؤكد حتمية الطبيعة أى صيرورة الإنسان نفسه إلى الموت وارتباط ظروف وجوده بهذه الحتمية ،لهذا السبب لم يكن ممكنا أن نواجه العواطف والأحداث إلا فى تطور زمنى " أى ميلاد " ثم نموثم ازدهار ثم انحدار ثم سقوط "(٢) .

فنظرة المرأة للماضى على أنه لحظات متراكمة ، بدون إيمان بحياة خالدة فى المستقبل ، وبدون الاعتقاد بأن هذه الحياة كانت على الأقل حلقة هامة إلى عالم إنسانى أفضل ، تضفى على تصور المرأة للزمن نظرة تراجيدية " لحياة ضيعت " كتذكير مرير ومؤلم بفقدان الهدف والأستمرار والقيمة من الوجود الإنسانى .

١ - الزمن الروائى :

يتفاوت الزمن الروائى فى الراوية النسائية ، وقد يرتبط هذا بتطورها الفنى حيث نجد الرواية فى مرحلة الريادة تتناول فترة طويلة جداً قد تصل إلى حياة إنسان أو حياة أجيال متعاقبة ، ومع تطور الرواية الحديثة ، يكثر التناول لفترة عادية ، أو مقطع من حياة الإنسان ليكون زمنا للرواية وأخيرا قد تركز الروائية المعاصرة على « اللحظة » الحاضرة فيصبح الزمن الروائى - للرواية - فترة قصيرة جداً من عمر الشخصية ، قد تتجاوز يوما أو بعض يوم .

فالرواية فى مرحلة الريادة تتناول فترة طويلة جداًمن حياة أبطالها يمتد تناول هذه الفترة من طفولة البطلة أو البطل حتى نهاية العمر أو ما يقاربه " ويبدو هذا واضحا فى " نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال " (١٨٨٨) ، وفى " سيد العزبة " (١٩٤٢) وفى " الجامحة " (١٩٥٠) ، وفى " آخر الطريق " (١٩٥٩) وفى " دموع التوبة " (١٩٥٩) وفى " الباب المفتوح "(١٩٦٠) ، وفى " اعترافات امرأة مسترجلة " (١٩٦١) وفى " أمنا الأرض " (١٩٦٦)"[٣] .

* * *

ومع تطور الرواية الحديثة حيث ازدادت أهمية الحاضر بالنسبة للروائية وأدى البحث عن تجسيده إلى تطور واضح فى طريقة معالجة الزمن في الرواية وإلى محاولات ابتكار أساليب جديدة للتعبير عنه مع تثبيت هذا الحاضر ومده ، فتركت بعض الكاتبات مختلف صيغ الماضى ، ولجأن إلى استخدام الفعل المضارع . كما كثر التناول لفترة عادية أو مقطع من الحياة لتكون زمنا روائيا بديلا عن تلك الفترة الطويلة جدا من حياة الإنسان والتى قد يشمل طولها عمر إنسان من طفولته حتى نقطة نهايته .

لكن أساليب الكاتبات تفاوتت فى محاولتهن لتثبيت الحاضر ومدة لتتناول فترة عادية مقطع حياة - من العمر " فالشخصية الرئيسية - فى الرواية - أو الراوية قد تبدأ الرواية بالحاضر (الفعل المضارع) ، ومع المحاولة لاسترجاع الماضى . بسرد مقطع من الحياة تستخدم الراوية أو الشخصية الرئيسية الماضى ، وحين تعود إلى

الحاضر أو إلى ذاتها يعود استخدام الحاضر، وهكذا نجد أنه لابد من نقطة انطلاق تبدأ منها الراوية ،. والروائية تختار نقطة البداية التى تحدد .

الحاضر – حاضر الشخصية – ثم تضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضى ومستقبل . وبعدها يستطرد نص الرواية في اتجاه واحد فى الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح فى الزمن بين الحاضر والماضى والمستقبل .

ويبدو هذا واضحا فى روايات " ولنظل إلى الأبد أصدقاء " (١٩٧١) لإقبال بركة ، وفى "جريمة لم ترتكب :(١٩٧٦) لهدى جاد ، وفى "موت الرجال الوحيد " (١٩٧٨) لنوال السعداوى ، وفى " وسيط الجن " (١٩٨٥) لهالة الحناوى . وفى "الإمضاء سلوى " (١٩٨٥) لعائشة أبو النور " .

" وبضمير المتكلم " فى روايات " يوم بعد يوم " (١٩٦٦) ، " زوج فى المزاد " (١٩٧٦) و" مسافر فى دمى " (١٩٨٣) "[٤] تعمل الشخصية الرئيسية على تثبيت الحاضر منذ أول الرواية – ثم عن طريق " الفعل الماضى " تبدأ الشخصية استرجاع حياتها فى فترة عادية – محدوده – من العمر . وأحيانا تمتد إلى الماضى لتعطى ومضات عن الطفولة ثم تعود إلى الحاضر ، ثم تحاول أن تشير إلى أحداث لاحقة ، وتقترب الرواية بهذا الأسلوب من رواية تيار الوعى حيث نجد الماضى منسوجا فى ذاكرة الشخصية ومخزونا فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة ، كما أن شكل الرواية المكتوب بضمير المتكلم يسمح للراوية بالإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إحلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمنى .

* * *

وتزداد أهمية الحاضر – عند الروائية المعاصرة نظرا لتحطيم النموذج التقليدى للمرأة ، مما أدى إلى فقدانها المركز الزمنى والانتماء ، وانحصار حياتها فى فترة زمانية محدودة ، حيث تزايدت عزلتها فى منتصف هذه اللحظة المعاصرة لتقف – أكثر – مع ذاتها ، لتسترجع الماضى ، وتستكشف محور الأزمة الراهنة .

لذا تعمد الروائية إلى التركيز على " اللحظة الحاضرة " حيث نجدها تقوم ببسط محتواها الشعورى وانتشاره فى ثنايا العمل ، ويصبح الزمن الروائى – للرواية –

يتناول فترة قصيرة جدا من عمر الشخصية الروائية ، قد تتجاوز يوما أو بعض يوم ، وبطريقة تداعى الأفكار ، (الاسترجاع) معتمدا على محرك نفسى في الحاضر والمونولوج الداخلى يتم طرح أبعاد الشخصية وأبعاد ماضيها وحاضرها ومستقبلها أيضا . ولذا فالزمن – هنا – يتلون بلون الحالة الوجدانية للكاتبة أو للشخصية الرئيسية ، ومن ثم يمكن أن نتوهم اللحظة الواحدة زمنا ممدودا لا حدود له ، فقد يتحول – داخل الوعى – كم من الدقائق المعدوده إلى ساعات طويلة ... وقد نتصور يوما كاملا ، وكأنه بضع ساعات قليلة .. وعلى هذا ، يمكن أن نلمس حركة الزمن فى ضوء ما نسقطة على مجرى الأحداث من حالات شعورية ، ولا شعورية . وبذلك يختلط الماضى بالحاضر ويستحيل إلى قوة شعورية ذاتية شدية التركيز . فقد تتداعى فى أذهاننا إحدى ذكريات الطفولة .." [٥] وهذه الذكرى تمثل قطرة نستقطرها من مجرى الماضى .

ولذا يمكننا أن نطلق على هذا الزمن : الزمن النفسى أو الزمن الداخلى ويصبح " الزمن فى الأدب هو " الزمن الإنسانى " .. وتعريف الزمن هنا هو خاص ، شخصى ، ذاتى . أو كما يقال نفسى ، وتعنى الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذى يدخل فى خبرتنا بصورة حضورية مباشرة .. وهناك بالطبع طريقة أخرى للتفكير فى الزمن إنها تقوم على مفهوم للزمن غير خاص أو ذاتى . إنه مفهوم للزمن فى علم الفيزياء الذى يرمز إليه بحرف "ز" فى المعادلات الرياضية ، وهو كذلك زمننا الشائع " الوقت " ، الذى نستعين به بواسطة الساعات لكى نضبط إتفاق خبراتنا الخاصة بالزمن .."[٦] .

ومن الروايات التى يستغرق زمنها الروائى فترة قصيرة جدا – فترة قد لاتتجاوز فترة حلم تحلمه البطلة " حميدة " فى " أغنية الأطفال الدائرية " (١٩٧٨) – حين تنام – وتفاجأ مع نهاية الرواية أننا كنا مع حلم .. أحداثه بعيدة عن الواقع وإن كانت تستلهمه ثم تجسده فى صورة (كاريكاتيرية) مكبرة . " فأغنية الأطفال الدائرية " (١٩٧٨) لنوال السعداوى تعكس الواقع الغامض المشوه – الذى تراه الكاتبة – على شخصيات الرواية ، فنجدها هى الأخرى مشوهة وغير واضحة المعالم ..

فحميدة " من يراها من الخلف يظن أنها طفل – وحين تستدير ويرى عينيها يدرك أنها عجوز .. وحين تهبط العين إلى بطنها النامى بالجنين يعرف أنها امرأة . ويحتار المرء فى تحديد عمرها .. (٧) .

وقد لا تتجاوز الرواية لحظات شرود ينساب فيها خيال الشخصية الرئيسية "فاطمة " فى "ليلة القبض على فاطمة " (١٩٨٠) لسكينة فؤاد – مع الماضى لكى يشرح لنا تلك الأزمة – التى أفتتحت بها الرواية ، والتى تمر بها فاطمة – فنرى صوت أمها يأتى من بعيد وتقول : " أنت الأخت الكبيرة تحملين الهم وتغسلين الغم وتقطعين اللقمة وتربين العيال " (٨) . وبهذا الصوت تسترجع فاطمة سنى عمرها السابقة ... وتتدرج بها حتى تصل إلى نقطة البداية أو ذروة الأزمة التى بدات بها القصة ، وتنتهى معها فترة الشرود لنعرف النهاية من خلال اكتمال دائرة الأحداث بدخول " فاطمة " مستشفى الأمراض العقلية .

كذلك يفتتح صوت الرواية روايتى " الخيط وعين الحياة " (١٩٧٢) أو " امرأة عند نقطة الصفر " (١٩٧٥) لنوال السعداوى ليقص الرواية فى فترة زمنية محدودة بحدود القصة ونجد الراوية غالبا ما تكون باحثة أو طبيبة تستقبل المريضة (البطلة) فى عيادتها الخاصة – كما فى رواية " الخيط " أو فى الطريق بالقرب من عربة الإسعاف التى تستقلها – كما رواية " عين الحياة " أو تلتقى بها – بصفتها باحثة – فى السجن كما فى رواية " امرأة عند نقطة الصفر " وتقوم المريضة بسرد قصتها بضمير الماضى – للطبيبة – ومع نهاية القص والذى لايستغرق أكثر من ساعة من الزمن تعود الراوية الطبيبة بالتعليق وإعطاء نهاية للرواية ممزوجة برأيها الشخصى ، وهذا ما رأيناه فى "الخيط" وامرأة عند نقطة الصفر " . أما فى رواية " عين الحياة الراوية هى التى تسرد القصة بضمير الراوى أو شاهد العيان – فى وقت محدود جدا – ثم تنهى أيضا بصوتها الرواية ومعلقة أيضًا على الأحداث .

وتركز " إقبال بركة " فى روايتها " الصيد فى بحر الأوهام " (١٩٧٩) ، وفى "ليلى والمجهول "(١٩٨٠) ، وفى " تمساح البحيرة " (١٩٨٣) ، وفى " كلما عاد الربيع " (١٩٨٥) على اللحظة الحاضرة – منذ افتتاحية الرواية – حيث نجدها تقوم ببسطها

من خلال الطرح المتكرر لها ومن خلال أسلوب التداعى والمونولوج الداخلى يبدو المحتوى الشعورى ويبدو انتشار اللحظة الحاضرة من خلال التركيز على العودة إليها فى كل مقطع من الرواية .

فرواية " ليلى والمجهول " (١٩٨٠) - على سبيل المثال - تجدها تحيد عن الشكل أو البناء المتسلسل ، فنجدها تطرح أزمة " ليلى القرن العشرين " من الذروة فى افتتاحية الرواية بضمير الحاضر أو باستخدام الفعل المضارع ، ثم لاتلبث - فى المقطع التالى أو باقى المقطع نفسه - أن تسترجع أبعاد المشكلة وأبعاد الشخصية وأبعاد البيئة ، وفى المقطع التالى ترجع إلى واقعها لتستحضر أزمتها وسقوطها لتستحضر بيئتها وجيرانها ثم تعاود مرة أخرى - فى المقطع التالى - استرجاع الماضى مع محاولة ذاتية منها لتحليل شخصية " قيس " وتحليل دوافعها إليه ودوافعه إليها ، ومرة أخرى تسترجع الواقع بين أخواتها ، بين أفراد أسرتها المتوسطة الطبقة ... هكذا نجد أن الشكل الروائى تراوح ما بين الاستحضار والاسترجاع أو طرح المشكلة من أكثر من منظور تعبيرا عن الأبعاد المختلفة للأزمة التى تعيشها المرأة المعاصرة أو " ليلى " القرن العشرين .

ومثل هذه الصفات البنائية من شأنها أن تكسر التسلسل حيث إن صفتها الغالبة هى التركيز على التوتر المصاحب للأزمة . ولكنها تقدم الأزمة بأشكالها الداخلية والخارجية بتكرار يعمق إحساسنا بالأزمة بكامل حدتها وانعكاساتها المختلفة ولذا نرى أن هذا الشكل البنائى هو أقرب وأنسب الأبنية لطبيعة المرأة ولطبيعة طرح مشكلاتها الذاتية وغير الذاتية حيث أن هذا الشكل قادر على التعبير عن تقلب المشاعر والأحاسيس التى تقابلها المرأة فى الواقع وعلى المستوى الذاتى أيضا .

يبقى أن نقول : " إن هذا الشكل قادر على التبشير بلا محدودية إمكانيات التجربة بين التفاؤل والتشاؤم . بالرغم من النهايات المفتوحة والمتفائلة ، يبقى احساسنا الحاد بالأزمة التى تطرحها الروايات "(٩) وهذا ما يعطى للمرأة الكاتبة نوعا من الجدوى من خلال التركيز على شكل قادر على التواصل مع المشاعر وقادر على توصيل الأزمة بحدتها وبأبعادها المختلفة وقادر أيضا على التعبير عن الحركة الشعورية مع مزجها بالحدث لإحداث نوع من التطور والدفع بالحاضر خطوات نحو الهدف .

* * *

٢ - تأثير الزمن فى الشخصية الروائية

الزمن يسير فى اتجاه التطور ، بل هو " الينبوع الدائم لعمل الأشياء والخبرات والذات وتحسينها ، وهو حسب الإصطلاح الأرسطوطاليسى الشرط الدائم لتحويل الصيرورة إلى كينونة ، والقوة إلى فعل ، والنقص إلى الكمال ، ويصبح اتجاه الزمن - إذن - تلك الحالة التى نتعلق فيها بالاعتقاد بتحقيق الأمال والأمانى بفرصة الخلق والتقدم ، وبالجهد والكد كوسيلة لتحصيل السعادة الشخصية والخلاص "(١٠) .

" فأوضاع المرأة السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والنفسية فى القرن الماضى ليست هى نفس أوضاعها الحالية - فى القرن العشرين - بل إن تلك القضايا التى كانت تشغلها فى الماضى ليست هى تلك التى تشغلها فى القرن الحالى ، فلقد ساعد الزمن على تمزيق النمط التقليدى للأسرة ، وأسهمت المرأة كما أسهم الفرد فى الكفاح ضد السلطة الأبوية ذات التركيب التسلطى والتى تتعارض مع حرية الشخص وتفرض على المرأة أنواعا من التبعية والدوران فى فلكها .

وتعد محاولة تمزيق النمط التقليدى للأسرة - بتعدد أدوار المرأة فى الفترة الحالية ومحاولتها المستمرة الخلاص من كافة تبعياتها النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية نوعا من الاحتجاج ينظر إليه عادة كفعل تحررى ، وهو كذلك ، لكنه يستلزم فقدان المركز الزمنى والاستمرار والانتماء التى كانت تتحقق فيها مضى للمرأة عن طريق عضويتها فى الأسرة ، ولذا انحصرت حياتها فى فترة زمانية أضيق بكثير مما كانت تشعر به ، وأصبحت فى عزلة متزايدة وسط اللحظة الحاضرة .

" فأهم التحديات التى تواجه المرأة فى آخر القرن العشرين هو كونها أصبحت هى نفسها تحديا فلسفيا وحضاريا للذات العربية ... وتهديدا للذات اللاتاريخية التى يفرضها المجتمع كأصالة وتراث ومرجع ونموذج للمستقبل ... فالعراقيل التى تستنزف الطاقات التحررية للمرأة - فى القرن الحالى - هى شرعية الخطاب الذى يقذف هذه الطاقات بالكفر والإلحاد والجدير بالذكر أن الزمان هو الوعى بالحركة لاكمحور فقط ولكن كحقل للتجربة الأنسانية ، ولذلك إذا غاب الوعى بالزمن غاب كذلك الوعى بالحركة كجزء لايتجزء من التجربة الإنسانية "(١١) .

ويتضح – من هنا – أن سبب ضعف المطالبة التحررية للمرأة فى العالم العربى هو العلاقة المضطربة للذات مع الزمن أى مع نظرتها إلى نفسها منعزلة عن الزمن المتطور ومتعاليه عنه . أى غير مغروسة فى التاريخ المتحول ... ومنبع هذا التناقض القائم هو غياب الزمن فيما يخص الذات العربية ... والنتيجة " هو استمرار القديم لا فى جوف الجديد ليغنيه ويؤصلة ، بل استمراره إلى جانبه يضايقه وينافسه "(١١) .

ولقد ساهم تركيز الروائية على الشخصية الرئيسية (البطلة) فى تقليص الزمن الخارجى إلى وحداته الصغيرة (اليوم – الساعة – اللحظة) في بعض الروايات مثل : " سيد العزبة " (١٩٤٢) ، الجامحة (١٩٥٠) دموع التوبة " (١٩٥٩) ، " قصور على الرمال " (١٩٦٠) ، اعترفات امرأة مسترجلة " (١٩٦١) ، " يوم بعد يوم " " (١٩٦١) ، "مذكرات طبيبة " (١٩٦١) ، " الغائب " (١٩٦٨) ، ولنظل إلى الأبد . أصدقاء " (١٩٧١) ، " امرأتان فى امرأة "(١٩٧٤)" الصيد فى بحر الأوهام " "(١٩٧٩)، "مسافر فى دمى " (١٩٨٣) ، " والإمضاء سلوى "(١٩٨٥) ، " دوائر الحب والرعب " (١٩٨٥) "(١٢) .

ونجد الروائية تعبر عن مرور الزمن وتراكمه بعبارات : مرت أيام وشهور ... " أقبلت على أيام المراهقة "(١٣) ، " بقى على الشهر القادم ثلاثة أسابيع وأربعة أيام "(١٤)، على صوت المنبة الذى يطلق رنينه في تمام السابعة والنصف صباحا شعرت بعدم رغبة فى مغادرة الفراش ، منذ عشر سنوات "(١٥) ...

ويختفى الإحساس بالزمن نظرا لاختفاء الإرادة الإنسانية " فدولت " فى رواية "الخيط " لنوال السعداوى " (١٩٧٢) تقول : " الزمن يمضى دون أن أعرف أنه الزمن ، فاليوم كالأمس كالغد ، كأنه الماضى والمستقبل التقينا عند الحاضر في لحظة واحدة طويلة ممتدة إلى الأبد ، كنت أظن أن الزمن غير موجود "(١٦) .

فارتباط " دولت " بالأب ارتباطا لصيقا ، أفقدها الكيان المستقل ، وحال بينها وبين التكامل النفسى أو الإراده المستقلة : " لم تكن حركتى بإرادتى أو رغبتى ، كنت أتحرك بإرادة أخرى ورغبة أخرى "(١٦) .

فالزمن – هنا – مرتبط بالشخصية ، منسوج في خيوط حياتها النفسية ، ولذا " فقؤاده " فى رواية " الغائب " (١٩٦٨) لنوال السعداوى " تفكر باندهاش فى الطريقة التى يعيش بها الناس فى الزمن ، وكيف لا يتفق الإحساس بالزمن أحيانا مع عدد الساعات أو الدقائق التى مرت ، وهل يمكن تلك الحركة الثابتة المتتابعة لعقربى الساعة داخل تلك الدائرة الضيقة المحدودة مقياسا حقيقيا للزمن ؟ ... فكيف يمكن إذا أن يقاس شىء غير مرئى محدود ؟ ... وكيف نقيس شيئا لا نراه ولانحسه ولانلمسه ولا نذوقه .. ؟ .. كيف يمكن أن نقيس شيئا غير موجود بشىء موجود ؟ "(١٧) .

فالزمن فى إحساس المرأة هنا حركة شعورية لاتخضع للتعريف أو التحديد ، فهو من الغموض والميوعة والنسبية ، ما يجعله عصيا على الفهم ، فالزمن هنا فقد معناه الموضعى وأصبح منسوجا فى خيوط الحياة النفسية ، فعمر الشخصية هو زمنها الخاص والذاتى ، وسن المرأة عامل حاسم فى شعور المرأة بنفسها وبأزمتها أيضًا ، فأمينة " فى " لاتسرق الأحلام " (١٩٧٨) لزينب صادق ترى أن " فرصة الحياة للمرأة تقل كلما كبرت فى السن بينما فرصة الرجل فى الحياة تزداد كلما كبر(١٨) : بل يصبح عامل السن مصدر تهديد لسعادة المرأة حين تصبح الحياة كالقطار ، ويكون القطار هنا هو الزمن ، وكلما مرت ساعة أو يوم من هذا الزمن تمر معها فرص الحياة والحب والزواج .

وفى " يوم بعد يوم "(١٩٦٩) لزينب صادق ، نجد عفاف تواجه " أميرة " " ونادية " بحقيقة تحمل معنى النصح والتهديد " تقول " " أنتم الاثنين لازم تتجوزا قربتم على سن الثلاثين .. مستنين إيه .."(١٩) .

فاتجاه الزمن إلى الأمام اتجاه يغلب عليه المظهر السلبى ، " فالطبيبة " فى " مذكرات طبيبة " " لنوال السعداوى " تستيقظ على حقيقة هامة حين تجد أن الزمن بساط وينسحب حثيثا من تحت قدميها ، فتبدأ عراكها مع ذاتها قائلة : " إن ركب الزمن يسير ... لما استبطأت الزمن فنهشت تروسه أوصال عمرى .."(٢٠) .

فالزمن يصبح الفيصل فى إحساس المرأة بأنوثتها وجمالها ، فالمرأة فى " اعترافات امرأة مسترجلة " تتساءل :" سبعة وثلاثون عاما كاملة ... كيف مرت هكذا سريعا ، وأين ضاعت ؟ .. ثلاثة أعوام فقط ، هى كل ما بقى لى فى الحياة .. فى أن أعيش أنوثتى ، وأمومتى اللتين لم أعيشهما أبدا .. ثلاثة أعوام وينتهى كل شيء . لكن أربعين سنة شوية ... شوية خالص .. دا ظلم ... لأن سن الأربعين ، هى سن النضج الحقيقى فى عمر المرأة . السن التى يبدأ فيها فهمها لمعنى الأنوثة والحياة .. لكن لا فائدة من الاحتجاج .. هذا حكم الطبيعة .. المعركة الوحيدة التى لاتفلح فيها شجاعة ولا تمرد ... "(٢١) .

فقيمة المرأة فى مجتمعها تتحدد بشبابها وجمالها ، ونظرة كهذه تجعل إحساس المرأة بالزمن " شيئا لايحتمل " ولذا فالفتاه فى صراع دائم مع الزمن ، تحاول التغلب عليه بكثرة التجارب وبالسعى المستميت وراء اقتناص فرص الحياة من حب وزواج وأمومة قبل عذاب الانتظار ، وتعترف " أميرة " فى " يوم بعد يوم " – كشاهد على العصر – بمدى مرارة إحساس المرأة بالزمن ... تقول : " الفتيات فى عصرى يعشن لليوم .. لا يلتفتن للماضى ويحزن على ما فات .. ولا ينشغلن بالغد .. ففى رؤسهن خطة له .. وينسين حبا بحب ... وحبيبا بحبيب .. ويتزوجن حسب تدبير عقولهن ... وحسب خطة يرسمنها للحياة ... فتيات عصرى يكرهن الانتظار فالانتظار معناه تراكم السنين .. معناه عمر الفتاة .. الست من فتيات هذا العصر .. لماذا لا أفعل مثلهن "(٢٢) .

فالانتظار يحمل فى داخله معنى القلق ، ويصبح مصدرا للخلاف مع الأسرة ومع المجتمع .. مصدر قلق للوالدة أكثر من كونه مصدر خلاف . ومصدر تهديد أيضا لشخصية الفتاة فى المجتمع ...

* * *

فالزمن يرتبط ارتباطا مباشرا بهموم المرأة الفردية أو الذاتية – كهموم الشباب الذابل والجمال المتهاوى وهموم الوحدة والانعزال – أكثر من ارتباطه بهموم المرأة وقضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، حتى تلك القضايا نجد المرأة تضفى عليها صبغة وجدانية حيث تربطها بقضاياها الذاتية – فعلى سبيل المثال – "نجد قضية المرأة السياسية عند "نوال السعداوى" قضية ليست سياسية فحسب . بل هى قضية سياسية اجتماعية اقتصادية وجنسية أيضا ، ذلك أن مفهوم السياسة عندها متعلق بهموم الفرد والمرأة فى الشارع والبيت والعمل ، وأيضا تنظر "سكينة فؤاد" إلى السياسة من خلال منظور اجتماعى ويصبح فساد الأفراد والسياسيين فى المجتمع هو فساد النظام والتخطيط والدولة . أيضا ترتبط الهموم الذاتية لرشيدة بهجت "فى الحياة فى الخطر" بهموم الوطن فتواكب هزيمة الوطن "فشل" رشيدة" فى الحب وانتصار الوطن مواكب لنجاحها فى حياتها الخاصة .

ومجمل القول أن المرأة لاتفصل همومها الموضعية عن همومها الذاتية أو الفردية ولذا يصبح للزمن تأثير حاسم فى حياة المرأة من حيث تقديم حلول مجدية كانت تنتظرها أو السقوط بها إلى نهاية تراجيدية تحمل معنى الوحدة والانعزال والقلق .

٣ - تأثير الزمن فى البناء الروائى :

إن التساؤل عن مدى تأثير الزمن فى البناء الروائى يستوجب تساؤلا آخر عن ماهى القيم الرئيسية التى يعتمد عليها هذا البناء ؟ .

ومجمل الإجابة – نجدها تعتمد على ثلاث نقاط أو لبنات يتكون منها البناء الروائى أولها بناء الحدث ثم الارتباط الزمانى والارتباط المكانى ...

"والزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها ، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن . ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة فى عرضه . ولذلك فإن الرواية (أو بمعنى أصح فن القص) تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالى إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطا تاما ، مما أدى فى الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص[٢٣] .

ونستطيع أن نرى المستوى البسيط للتتابع وتوالى الحدث فى الروايات : "نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال" (١٨٨٨) ، "الساقطة فى أحضان الرزيلة" (١٩٢٧) ، "سيد العزبة" (١٩٤٢) ، "صابحة" (١٩٤٨) ، "الجامحة" (١٩٥٠) ، "آخر الطريق" (١٩٥٩) ، "دموع التوبة" (١٩٥٩) ، "الباب المفتوح" (١٩٦٠) ، "قصور على الرمال" (١٩٦٠) ، "الوشم الأخضر" (١٩٦٥) ، "أمنا الأرض" (١٩٦٦) ، "وحكاية عبده عبد الرحمن" (١٩٧٧) .

والزمن هنا يقوم بعملية التوصل بين مجموعة الأحداث التى تشكل نسيج الرواية ، ولايكون له وجوده المستقل حيث نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التى تشكل المكان أو مظاهر الطبيعة ، حيث يتخلل الرواية كلها ولانستطيع أن ندرسه دراسة جزئية ، بل يصبح الهيكل الذى تشيد فوقه الرواية .

ففى "الباب المفتوح : - على سبيل المثال - نحس بالزمن وهو ينبع من ثنايا الأحداث والتى بتتابعها يتراكم - الزمن - ويصبح خبرة وقوة مؤثرة ، وحركة ديالكتيكية تدفع "بليلى" إلى الأمام ، وتلهمها القدرة على التحدى العام للضعف والتوتر والتأزم الذى واكب حياتها من قبل ، وتصبح "ليلى" فى نهاية الرواية ليست هى "ليلى" الطالبة المنعزلة فى حجرتها ، فى أول الرواية ، بل هى تتطور مع الأحداث ومع الزمن الذى يلهمها من الخبرة والقدرة ما يجعلها قادرة على تحقيق ذاتها ، قادرة على فهم وضعيتها ولتبدأ من جديد ..

* * *

وتتطور الرواية إلى حد خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل مما أدى إلى تداخل وتلاحم بين هذه المستويات ، وتصبح النظرة إلى الزمن تراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضى غير منظم وغير مرتب .

ومن هذه الروايات "أغنية الأطفال الدائرية" (١٩٧٨) ، "الصيد فى بحر الأوهام" (١٩٧٩) ، "ليلى والمجهول" (١٩٨٠) ، "تمساح البحيرة" (١٩٨٣) ، "دوائر الحب والرعب" (١٩٨٥) .

فالزمن – فى الصيد فى بحر الأوهام "لإقبال بركة" – على سبيل المثال – يتلون بلون الحالة الوجدانية "للبطلة" المهزومة ، بل تحاول الطبيعة وصف أبعاد هذه الهزيمة حين "ينسحب ضوء النهار متخاذلاً ، تنعكس الشمس مختفية وراء الأفق ..... طيور البحر تمر فى جماعات مرفرفة بجناحيها فى ارتياع بينما تصدر عن المويجات استغاثة مكبوتة"(٢٤) .

وتركز الكاتبة على ساعات محدودة ، تتحول فيها تلك الساعات إلى زمن ممدود نرى من خلاله طفولة وشباب "سامية" وذلك من خلال الاسترجاع الذى تعود به الرواية إلى ماضى "سامية" يلى ذلك استحضار حيث نعيش معها فى السجن لنراها أمام الأخصائية الاجتماعية التى تستمع إليها لتكتب بحثا أو مقالا صحفيا تستطيع من خلاله أن تحصل على رضى مرؤسيها .. وفى الفصل الثانى تسترجع "سامية" ماضيها مرة أخرى .. وتظل تتراوح زمنية الرواية بين الماضى والحاضر ، ومع نهاية الرواية تتجمع لدينا كافة الخيوط غير المنتظمة والتى يبقى على الذهن لم شتاتها وتنظيم ماتحوى من أحداث .

وهكذا تصبح اللحظة الواحدة زمنا ممدودا ، تتحول فيه الدقائق داخل الوعى – إلى ساعات طويلة .. وعلى هذا يمكننا أن نلمس حركة الزمن فى ضوء ما نسقطه على مجرى الأحداث من حالات شعورية ، ولاشعورية .. وبذلك يختلط الماضى بالحاضر ويستحيل إلى قوة شعورية ذاتية شديدة التركيز .

فالرواية هنا تظهر الزمن كإطار موضوعى يعتمد على استدعاء الماضى وربطه بالواقع والحاضر إلى جانب هذا – فهى ترصد تأثير الزمن على مصير "سامية" والتى تحولت بقدرية الزمن من سامية "بنت البلد الخجولة" إلى "سامية" البغى التى تحترف الدعارة .

فالرواية إذن – رواية يقوم الزمن ببطولتها من خلال استدعاء للماضى وربطه بالحاضر ، ثم من خلال رصده لتأثير الزمن فى الشخصيات بتحديد مصائرها .

تأثير الزمن فى المكان :

"إذا كانت الرواية فى المقام الأول فنا زمنيا يضاهى الموسيقى فى بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة فإنها من جانب آخر تشبه الفنون

التشكيلية من رسم ونحت فى تشكيلها للمكان . فإن المساحة التى تقع فيها الأحداث والتى تفصل الشخصيات بعضها عن بعض الإضافة إلى المساحة التى تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها "دور أساسى فى تشكيل النص الروائى. فالقارئ بالإمساك بهذا المجلد ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى .. إلى عالم خيالى من صنع كلمات الروائى نفسه . فالرواية رحلة فى الزمان والمكان على حد سواء"(٢٥) .

فتصوير المجال أو البيئة أو الجو العام له صلة وثيقة بأحداث القصة وتطوير الشخصيات "إذ ليست الحكاية معزولة من مجالها الطبيعى والاجتماعى . ولا وجود كذلك فى المجتمع لأفراد معزولين . وإنما يستلزم تصوير موقفهم – موضوعيا – أن ينظر إليهم مرتبطين أشد ارتباط بمجتمع خاص فى فترة معينة وبيئة طبيعية خاصة ."(٢٦)

ولكن قد يغيب تأثير المكان أو البيئة أو يصبح تأثيره سلبيا فى النسيج الروائى ، وفى الشخصيات . وحينئذ تبدو الشخصيات معزولة أو غير منتمية ، إلى المكان أو البيئة . وفى الرواية النسائية نجد التغير فى المكان غير محسوس فى مقابل التغير الذى يقع للبشر من خلال تغيير الزمن ، فشخصية المرأة فى تطور مستمر تحت وطأة الزمن ولكنها فى عزلة داخل مجتمعها ، فعلى الرغم من خروجها من قوقعة المنزل لتتعلم وتعمل وتتصل بالعالم الخارجى إلا أنها مازالت تعيش عزلة مكانية من القواقع المعنوية والمادية تقف أمام سعيها للاتصال بالعالم والآخرين ، إلا أنها استخدمت – لحماية نفسها – دائرة الذاتية ، فنجدها عاشت داخل جسدها ، ثم داخل دائرة منزلها ، تليها دائرة الحى فالمدينة فالمقاطعة فالدولة فالعالم فالكون ، كما عاشت فى نفس الوقت متتالية أخرى من الدوائر العازلة تتمثل فى نفسها وعائلتها وجنسها وموطنها والإنسانية . وصاحبت محاولاتها لاختراق كل من هذه الحواجز لتلتقى بالآخرين والبشرية محاولات مضادة فى الاتجاه تسعى إلى الانعزال عن كل ذلك لحماية نفسها .

فكل من "المرأة" فى أعترافات امرأة مسترجلة" (١٩٦١) ، "وفؤادة" فى الغائب" (١٩٦٨) ، و"جيهان" فى "ولنظل إلى الأبد أصدقاء" (١٩٧١) ، و"أميرة" فى يوم بعد يوم" (١٩٦٩) و"بهية شاهين" فى "امرأتان فى امرأة" (١٩٧٤) ، و"أمينة" فى :لا تسرق الأحلام" (١٩٧٨) ، و"رشيدة" فى "الحياة فى خطر" (١٩٨٣) ، و"سلوى" فى "والإمضاء سلوى" (١٩٨٥) .. تعيش فى عزلة داخل بيئتها وبلدها ، ولكن تتفاوت محاولات كل منهن لكسر حدة هذه العزلة .

فالمرأة فى "اعترافات امرأة مسترجلة" تدرك عزلتها فى أسرتها وداخل مجتمعها وللتغلب على عزلتها وعلى جمود البيئة وجمودها نجدها تعترف بكونها حاولت أن تفعل شيئًا خارقا ... تقول : "وجدتنى أقذف بنفسى بلا تردد فى مغامرة جنونية .."(٢٧) وترفض "فؤادة" فى "الغائب" وقاحة الناس فى "الأتوبيس" والشارع والعمل وتصر على تفردها وبكونها "ليست واحدة من ملايين ، إن فى أعماقها شيئًا يؤكد لها أنها ليست واحدة من الملايين .."(٢٨).. وتحاول "بهية شاهين" فى "امرأتان فى امرأة" تأكيد نفس هذا الشيء بل نجدها على أن تكون "اللا" وألا تكون ابنة "بهية شاهين" ، ابنة أبيها وأمها وألا تكون بهية حسنة السير والسلوك". وتحاول كل من "فؤادة" و"بهية شاهين" الذوبان فى قصة حب نرجسية – فى حالة بهية شاهين"– وفى حالة الفشل نجدها (فؤادة) تحاول الانضمام إلى الجماهير العريضة لتتبنى قضايا الشعب ، وبهذا يتحقق حلم "بهية شاهين" حلم الذوبان والانتماء إلى الكل أو المجموع ... وبهذا يتخلصن من عزلتهن حيث يتم الالتحام بالآخرين .

وعلى الرغم من حرية كل من : "جيهان" فى "ولنظل إلى الأبد أصدقاء" ، و"أميرة" فى "يوم بعد يوم" ، و"أمينة فى لاتسرق الأحلام" ، ورشيدة فى "الحياة فى خطر" ، و"سلوى" فى "والإمضاء سلوى" ، وما يبدو من انطلاقه كل منهن فى المجتمع ، حيث تعطى الحرية لكى تحادث وتصادق أو تحب وتتعامل مع العالم والآخرين ، إلا أنها فى عزلة حقيقية نابعة من محاولتها حماية نفسها من كل ذلك ، فنجدها تعيش داخل القواقع المعلقة بعضها داخل بعض رغم مظهرها الخارجى الذى يوحى باتصالها وتوحدها مع كل هذه المجموعات ، وما يبدو من اختراقها لكل الحدود .

وتعلن كل منهن عن غربتها بالتمرد ، أو الرفض للمجتمع ، أو السفر ، والسفر يحوى فى داخله رغبة فى التحول من القديم إلى الجديد بالمعنى المكانى والزمانى والحضارى ، فنجد "أمينة" فى "لاتسرق الأحلام" – على سبيل المثال – تعرب عن أنها غير قادرة على الاستمرار فى واقعها وأن دافعها الوحيد إلى السفر هو كونها "عاجزة عن الحياة فى بلدها التى تحبها لذلك قررت السفر."(٢٩).

وأشكال التمرد والرفض تحوى فى داخلها رغبة فى التغيير ، التغيير بكل أشكاله، التغيير للزمان والمكان ، والسفر أيضا يحوى فى داخلة رغبة فى الفرار من الزمان والمكان ، وكل أشكال التمرد أو السفر توحى – أيضا – بالعزلة .. عن الزمان والمكان .

إن حركة الشخصيات فى المكان ذهابا وإيابا وسفرا واستقرارا له دلالة هامة ، حيث إن "الرحلة" من مكان إلى مكان يصاحبه تحول فى الشخصية ، والرحلة - فى حد ذاتها - مستمدة من أسطورة البحث ، أما الانغلاق فى مكان واحد دون التمكن من الحركة فإن هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجى أى مع الآخرين .

إن مجمل الروايات النسائية تعد محاولات فنية لتجسيد معنى الفرار من واقعية الزمان والمكان ، وتعبر الروائية عن تلك الرغبة من خلال المضمون - كما رأينا - كما تعبر عنها من خلال الشكل الفنى أيضا .

فالكاتبة - كما سنرى فى الفصل الثالث من هذا الباب - تكتب فى معظم الأحيان بضمير المتكلم الذى يسترجع الماضى محاولة للفرار من الواقع .

أيضا نجد مع تطور الرواية النسائية أسلوبا يركز على اللحظة الحاضرة والتركيز على هذه اللحظة يعد هربا من التغيير المستمر فى الزمان والمكان لمحاولة الإمساك بتلك اللحظة الخالدة "الآنية والهنا" وعن طريقها إلى التغير حيث يتلاشى الزمان ويرتكز بكليته فى مركز اللحظة ، وهنا يظهر شكل الدائرة فى تركيب القصة حيث النهاية هى نفسها البداية . ، وبهذا تهرب الكاتبة من المتغيرات التى تزخر بها أطراف عجلة الدائرة إلى مركز الدائرة حيث السكون والتأمل .

وأخيرا نجد "السفر أو الطواف قد يعنى الهروب أو الفرار ، هروبا من المتغير إلى الأزلى من الزمان إلى اللازمان ، ومن المكان إلى اللامكان ، من عالم الواقع إلى عالم المثل ، من التعدد إلى الواحد ، من الفوضى إلى النظام."(٣٠) .

ومحاولة الروائيات لإبراز حركة الشخصيات فى المكان ذهابا وإيابا يعد بناء فوقيا لتجسيد المكان إلى جانب تلك المقاطع الوصفية كأسلوب لتجسيد المكان .

والروائية المصرية اهتمت بتجسيد المكان عن طريق الوصف الذى يدقق فى التفاصيل ويستقصى الملامح الشكلية بكل دقة ، بطريقة تكشف أيضا عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها . واتخذت الكاتبة عنصر الطبيعة إطار لتجسيد هذه الحالة النفسيةومن أبرز هؤلاء الكاتبات : - عائشة عبد الرحمن ، "ملك فهمى سرور" ، "جاذبية صدقى" ، "هدى جاد" ، "صوفى عبد الله" ، "ونوال السعداوى" ، حيث

تقوم الكاتبة بتتبع كل العناصر المكونة للمكان ، إلى وصف ينقل وقع المكان على الناظر فتتلون الأشياء بنظرة . كما أنه وصف يستغل المكان لإبراز وجهة نظر الكاتبة . فعلى سبيل المثال ، نجد الوصف فى رواية موت الرجل الوحيد على الأرض "لنوال السعداوى" (١٩٧٨) وصفا ينقل إلى القارئ وقع المكان على البطل فى نفس الوقت الذى يقوم بتعرية الوجه القبيح للقرية ، ومثال هذا نراه فى عينى "جلال" حينما يعود إلى قريته : "فقد ظلت عيناه مفتوحتين شاخصتين إلى شريط النيل الطويل .. امتدت عيناه بين الشريطين اللانهائيين تبحثان عن أول معالم كفر الطين ، شجرة الجميز الكبيرة فى بطن الجسر ، والرائحة التى يستطيع أن يميزها من كل شىء فى العالم ، تشبه رائحة التراب حين يرش بماء الترعة أو ثمرة الجميز حينما يعلوها تراب البحر ، أو الروث المروق مع خبيز الفرن ، أو طرحة أمه زكية حينما يحركها الهواء وهى تسير إلى جواره .."(٣١)

إن أساليب تجسيد المكان ليست هى الموضوع الذى يعنينا – هنا – بقدر ما عنينا بإبراز التأثير السلبى الذى أحدثه المكان فى الشخصيات النسائية وتأثيره السلبى أيضًا على تشكيل الأحداث فى الرواية . وقبل كل هذا يعنينا إبراز تأثير الزمان على المكان فى الرواية النسائية .

ومما سبق يتضح عزلة المكان عن تأثير الزمان والعكس ، فالشخصية – فى حقيقة الأمر – رغم حركتها إلا أن هذه الحركة تقترب من حركة "مكانك سر" أى لاتترك مكانها فى الحقيقة فهى شبه حبيسية وهى فى نفس الوقت معزولة عمن حولها والزمن يتطور ، وهى تشيخ وتتطور أيضًا لكن المكان يبقى مصدر قوة طاردة لا يشجع – بمن فيه – على الانتماء .

والكاتبة – هنا – لاتهتم بوصف المكان قدر اهتمامها بالواقع الذى ينقله هذا المكان إلى القارئ ، وهى أيضا لاتهتم بذكر أسماء الأماكن قدر اعتنائها بتصوير البيئة وما تعكسه من جو نفسى . فالشخصية تتحرك وحركة أحداثها تسير مع الزمن الذى يسير أيضا ، فى نفس الوقت الذى يظل المكان ثابتا سرمديا ، لا يصاحب الإنسان فيما يطرأ عليه بفعل الزمان من تدهور وشيخوخة .

هوامش الزمن فى الرواية النسائية

(١) الترجمة العربية "الزمن فى الأدب ، ترجمة سعد رزق وآخرون ، ص ١١٦ Hanz. Meyerhoff: Time in Literature.

(٢) آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ص ١٣٧

(٣) عائشة التيمورية : نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال ، أمينة السعيد : "الجامحة" ، صوفى عبد الله : دموع التوبة ، سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ، عائشة عبد الرحمن : سيد العزبة ، أمينة السعيد : آخر الطريق ، لطيفة الزيات : الباب المفتوح ، جاذبية صدقى : أمنا الأرض أو "صابرين" .

(٤) زينب صادق : يوم بعد يوم ، جيلان حمزة : زوج فى المزاد ، عائشة أبو النور : مسافر فى دمى .

(٥) سعد عبد العزيز : الزمن التراجيدى فى الرواية المعاصرة ، ص ٣٦

(٦) الترجمة العربية ، ص ١٠ - ص ١١ Hanz. Meyerhoff: Time in Literature.

(٧) نوال السعداوى : أغنية الأطفال الدائرية ، ص ٩٢

(٨) سكينة فؤاد : دوائر الحب والرعب ، ص ٦

(٩) د: ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى ، بحث مهرجان طه حسين عام ١٩٨٣م .

(١٠) هانزميرهوف : الزمن فى الأدب ، ص ٧٦

(١١) د: فاطمة المرنيسى : الديمقراطية كانحلال خلقى : التناقض بين المؤمنة والمواطنة كتعبير عن غياب الاستقلال التاريخى للذات العربية". بحث مقدم إلى "المؤتمر الدولى للتحديات التى تواجه المرأة العربية" عام ١٩٨٦ القاهرة .

(١٢) عائشة عبد الرحمن : سيد العزبة ، أمينة السعيد "الجامح" ، صوفى عبد الله "دموع التوبة" ، صوفى عبد الله قصور على الرمال ، سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة : زينب صادق : يوم بعد يوم ، نوال السعداوى : امرأة عند نقطة الصفر ، عائشة أبو النور : مسافر فى دمى ، عائشة أبو النور والإمضاء سلوى .

(١٣) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ص ١٢

(١٤) زينب صادق : يوم بعد يوم .

(١٥) عائشة أبو النور : مسافر فى دمى ص ٥

(١٦) نوال السعداوى : الخيط وعين الحياة ، ص ١٠

(١٧) نوال السعداوى : الغائب ، ص ٤٠

(١٨) زينب صادق : لا تسرق الأحلام . ص ٩٦

(١٩) زينب صادق : يوم بعد يوم . ص ٦٩

(٢٠) نوال السعداوى : مذكرات طبيبة . ص ٩٠

(٢١) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة . ص ١٣٠

(٢٢) زينب صادق : يوم بعد يوم . ص ١٧

(٢٣) سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية . ص ٢٦ ، ص ٢٧

(٢٤) إقبال بركة : الصيد فى بحر الأوهام . ص ١٧

(٢٥) سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية . ص ٧٤

(٢٦) د: غنيمي هلال : النقد الأدبى الحديث .

(٢٧) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة . ص ٢٠

(٢٨) نوال السعداوى : الغائب . ص ٢٥

(٢٩) زينب صادق : لا تسرق الأحلام . ص ١٨

(٣٠) د: طه محمود طه : القصة فى الأدب الإنجليزى . ص ١٦٨

(٣١) نوال السعداوى : موت الرجل الوحيد على الأرض . ص ١٨٠

الفصل الثالث

ظاهرة الأنا فى الرواية النسائية

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تلك القوالب والمعايير الاجتماعية التى تمارس ضغطها بشكل مباشر وغير مباشر على المرأة ، وتلك الضغوط الاجتماعية الطبيعية الخاصة بالزواج والإنجاب والتى تمنع - أثناءها - تفاعل المرأة مع العالم الخارجى قد ندرك أسباب تلك الذاتية التى تتسم بها الرواية النسائية ، والتى ترجع فى أغلب تكوينها إلى الطبيعة النرجسية التى تتسم بها المرأة .

" فالمرأة تعلن عن هويتها كامرأة منذ السطور الأولى ، فى حين أن الرواية العربية المكتوبة من طرف رجل لا تصرح بوضوح : " أنا الرجل الكاتب " .(١)

ونعلم أن النص المكتوب إمتداد وجودى للذات الكاتبة ، وتكثيف للبعد الحضارى ، والثقافى والاجتماعى والأيديولوجى والنفسى ، لهذا نريد أن نتعرض للتفصيلات التى يتميز بها النص المكتوب بقلم المرأة التى تعيش نفيًا خاصًا - فى مجتمعها هذا - "وهى حين تعبر عن وجودها المنفى من خلال الرموز والكتابة ، تنتج كتابة جذرية والمعلوم أن كتابة النفى والإقصاء والحظر والسجن هى أشد الكتابات عنفا وتوترا" (٢) . وحين يغيب التواصل بواسطة الكلام ، تغدو الكتابة وسيلة إفضاء وتسجيل ، ويصبح الشكل الرسائلى الذى يوجه خطاب المرأة المباشر إلى الرجل وبضمير المتكلم غالبًا وسيلة من الوسائل التى تتخذها المرأة فى الكتابة لحل تناقضاتها مع الرجل أو الأسرة أو المجتمع بشكل عام ، فالمرأة تتخذ من الكتابة وسيلة تتجنب بها عزلتها التى تفرضها عليها القوالب الاجتماعية ، والضغوط الخاصة بالطبيعة كالزواج والإنجاب والتى تمنع - أثناء ها - تفاعل المرأة مع العالم الخارجى ، ولذا تتمحور المرأة حول ذاتها ، بل ويصبح التركيز الداخلى وليس التفاعل مع العالم الخارجى هو الوسيلة الأساسية

للنمو إذا ما قورنت بالرحلة الخارجية المقترنة دائما بالخطر وبالعقوبات الاجتماعية ولذا فالضغوط الاجتماعية والطبيعية على المرأة تجعل من عالمها الداخلى قارة متسعة قد نحتاج فى فهمها إلى بعض أدوات التحليل النفسى" (٣) .

ولذا فالمرأة تغرق فى نرجسيتها ربما لتحتمى بها ، وربما لأنها لا تثق بغير ذاتها، وبهذا تكون نرجسية المرأة نتيجة حتمية للواقع القهرى الذى تعيشه ، وطبيعة ملازمة للمرأة ، ولهذا قد نعتبر "أن أنانية المرأة وكتابتها المتمحورة على ذاتها ، وردود أفعالها تشكل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية" (٤) .

وتفصح عائشة التيمورية – بلغة السجع – عن ضيقها بوضعيتها كامرأة فى مجتمع – كان منذ فترة طويلة – يعزل المرأة تحت حجاب كثيف عن مجالس العلم والعلماء تقول : "فكم التهب صدرى بنار شوق رياض محافلهم اليوانع ، وقد عاقنى عن الفوز بهذا الأمل حجاب خيمة الإزار ، وحجبنى قفل خدر التأنيث .. وأحلانى بسجن الجهل حليف أثقال وأوزار فلا تلوموا معشر الأفاضل خبية ، ولا تعبثوا بسجينة شجية .. وكابدت لسوء حظى فى كهف العزلة ما هو أدهى وأمر ، فدعتنى الرأفة بكل مغبون لقى ما لقيت ، ودهى بما دهيت .. إلى أن أبدع له أحدوثه تسليه عن أشجانه ، وتلهيه عن أحزنه فى غربة الوحدة التى هى أشد من غربة الديار . " (٥) .

فعائشة التيمورية تعلن أن كتابتها وسيلة تفتعلها لتتجنب عزلتها أو ربما لتحتمى من الموت الذى لا يكف أن يتسرب إلى حياتها الراكدة .

ولكن بعد أن خرجت المرأة إلى الحياة العامة هل تخلت عن نرجسيتها وذاتيتها حيث أصبحت أكثر احتكاكا وتفاعلا مع هذا العالم الخارجى ؟ .

ومن الطبيعى أن يزداد وعى المرأة – خاصة وعيها بذاتها وبحقوقها – بعد أن تعلمت وعملت وتغيرت من الداخل والخارج ، ويزداد الوعى – أيضا بكم الضغوط وحجم الاستغلال الذى يمارس عليها ، فهى إن خرجت لتشارك الرجل فى الحياة العامة لم تجد الرجل يشاركها فى أعمالها داخل المنزل ، ولذا فهى تجد العبء مضاعفا ، والدور متعددا ، وهى إن استقلت اقتصاديا فمازال المجتمع يفرض عليها أن تستمر فى تبعيتها الاجتماعية والنفسية .

وتصبح المرأة إزاء ضغوط جديدة تستنزف طاقاتها وتحاول إبقاء ها فى قوقعة التمحور والنرجسية ، ولذا نجد المرأة الجديدة تحاول فى كتاباتها تغيير نمط التفكير السابق ، ولكن الخطأ الذى لابد أن تقع فيه المرأة الكاتبة - والتى تتميز بوعيها وفكرها عن نماذج كثيرة من النساء مازالت تعيش فى مجتمعها بتركيبة وفكر عتيق - هو أن يصبح أدبها عبارة عن ردود فعل ، ويكون الفعل فى تلك اللحظة الراهنة هو فعلها ، "وذلك لأنها فى موقع المفعولية ، هذا هو الواقع ، ومهما بادرت ، ومهما فعلت ، فإنها لن تتصرف باعتبارها عائشة أو فاطمة أو دلال ... ولكن باعتبارها أولا وقبل كل شىء امرأة أو أنثى . إنها مضطرة لأن ترد الفعل ، ورد الفعل هذا فى اللحظة الراهنة هو فعلها ، وبقدر ما تتبناه وتكون جريئة فى تبنيه فإنها تحوله من رد فعل إلى فعل . وليس المطلوب فى المرحلة الراهنة أن تفعل فى المطلق ، بقدر ما يجب أن تفعل من خلال الشرط المفروض عليها . والمقصود بالشروط هنا ، شروط المفعولية إن فاعليتها تكمن فى رد المفعولية " (٦) .

وترتكز كتابات المرأة على : تفجير المكبوت والمخفى - المتراكم عبرالزمن لتعلنه فى حوارها المباشر والذى تصرح فيه عن كونها امرأة فهى تكاد تقول : أنا امرأة أنا أنثى، ولدت ليس كونى واحدة من النساء ، ولكن كونى ذاتية متميزة تامة ..." فهى ترمى فى كتاباتها إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته .. ومع ذلك تبقى كتابتها بعيدة كل البعد عن رغبتها العارمة فى الإحاطة باللغة الضرورية لصياغة رغبتها فى الكتابة لمحاولة الرد على القهر الوجودى العام الذى تمارسه عليها العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية " (٧) .

وتصبح الرواية النسائية - لهذا - "بؤرة أحاسيس .. تستمد جمالياتها فى المقام الأول من غنى العواطف وزخم الأحاسيس" (٨) ، ويصبح محور الرواية هو الذات ، فى حين أن محور الرواية التى يكتبها الرجل - فى الغالب - هو العالم ، وربما هذا يفسر تكرار استخدام "الأنا" فى الرواية النسائية . وربما كنوع من تأكيد الذات وتحقيقه فى الكتابة ، وربما لأن المرأة ترى العالم كله متركزا فى ذاتها ، وربما لأنها لا تطمئن إلى شىء فى هذا الوجود سوى تلك "الأنا" .

* * *

وتتفاوت الكاتبات المصريات فى درجة الوعى بالذات وبالعالم ككل ، يتفاوتن فى مدى نجاحهن أو فشلهن فى إخفاء ذواتهن داخل الرواية . فكتابات المرأة - إذن - إما أن تكون انفتاحا للغة اللاوعى أو خضوعا لسلطة القهر ، ويتبع هذا درجة صدق المرأة مع نفسها أولاً ثم صدقها لفنها ثانيا فالمرأة الكاتبة يجب أن يصدر أدبها من وجهة نظرها الشخصية وحينئذ يتعين على الكاتبة أن تكون صادقة مع نفسها كأنثى . وهى إذا فعلت ذلك يكون لأدبها قيمة كبيرة حيث تكمن قيمته هذه فى كونه مرآة صادقة معبرة عن المرأة .

وقدرة المرأة على الصدق الفنى تتفاوت لتتناسب طرديا مع درجة الحرية المتاحة للمرأة فى مجتمعها . ولو أرادت المرأة يوما التعبير الحر متغلبه فى ذلك على رقابة الواقع " وعلى هذا الحياء بجرأة الحرية وضعف الوازع ففعلت ما فعلته الكاتبة الفرنسية "فرانسواز ساجان" أو الكاتبة العربية "كوليت الخورى" لكان ذلك بدعا فى المجتمع يسترعى النظر ويستدعى الفضول " [٩] .

وربما لهذا السبب يندر "فن السيرة الذاتية" فى الكتابات النسائية الحرة . وربما تحاول الكاتبة المصرية تعويض هذا النقص - من القدرة على كتابة هذا اللون - من خلال كتابتها للفن بطريقة خاصة تحاول فيها إرضاء المجتمع ، وفى الوقت نفسه تحقق ذاتها وتوازنها من خلال الإبداع ، وكل هذا تفعله فى إطار فنى روائى له شكل الرواية الفنية على حين يحتوى فى مضمونه على سيرة ذاتية للمرأة .

من هنا فالرواية النسائية إذا ما توافر لكتابتها درجات من الصدق الفنى فإنها تكتب من منطقة مباشرة فى ذاتها ويصبح الوعى هو الموضوع الرئيسى فى كثير من تلك الروايات ، والرواية بهذه الخاصية تقترب من القصة النفسية ومن الرواية الجديدة التى يصبح - فيها - الراوى يرى بعين الشخصية ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية فينشأ القص الذاتى . حيث يخفت صوت الراوى بينما يرتفع صوت الشخصية .

ولا نستطيع أن نلمح هذه السمة - فى الرواية النسائية الرائدة حيث كانت القيم الكلاسيكية الفنية تسيطر على الرواية بوجه عام . بل نلمحه فى الرواية النسائية التى

جـاء ت فى مرحلة ما بعد الريادة . حيث بدأت تتفاوت وسائل الحداثة فيها من كاتبة إلى أخرى .

ومع ذلك فنستطيع أن نلمح سيطرة الذاتية على روائيات ما قبل الستينات حيث نجد الكاتبة تظهر على مسرح أحداث الرواية مقتحمة التسلسل الفنى للحدث لتعلق على الحدث أو لتعرب عن وجهة نظرها الشخصية ثم تختفى مرة أخرى خلف شخصية الرواية والتى تروى الرواية بضمير الغائب (هو) أو (هى) فى أغلب الأحيان .

ولعل الأسلوب الغالب الذى كانت تختاره الكاتبة الراوية فى بداية تاريخ الرواية كان أسلوب ضمير الغائب كما فى رواية "نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال" (١٨٨٨) لعائشة التيمورية ، و"سيد العزبة" (١٩٤٢) لعائشة عبد الرحمن ، و"الجامحة" (١٩٥٠)، و "آخر الطريق" (١٩٥٩) لأمينة السعيد و "الباب المفتوح" (١٩٦٠) للطيفة الزيات ، و"قصور على الرمال" (١٩٦٠) لصوفى عبد الله ، و"الوشم الأخضر" (١٩٦٥) لهدى جاد و "أمنـا الأرض" (١٩٦٦) لجاذبيـة صـدقى . وبالرغـم من رواية الرواية للرواية " بضمير الغائب" (هو) إلا أنها كانت تعرب عن "الأنا" - فى معظم الروايات وربما فى وسطها وآخرها ، إلى جانب اقتحامها وتدخلها المستمر - فى الأحداث - بالشرح وبالتعليق أو التبرير .

ففى "نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال" (١٨٨٨) "لعائشة التيمورية" تعرب الكاتبة فى أول الرواية عن "آنيتها" (الأنا) ، بل وتذكر أسمها كاملا : تقول : "وبعد فتقول ذات الجناح المكسور ، عائشة عصمت بنت المرحوم إسماعيل باشا تيمور ، إنى منذ أنطوى وساد مهدى ... أجد طفل قصدى شغفا لرضاع أخبار من غبر من أخبار الأمم ..." (١٠) .

وفى "سيد العزبة" (١٩٤٣) "لعائشة عبد الرحمن" نجد صوت الرواية عاليا من خلال الوعظ والإرشاد ، ثم نجدها تقتحم الرواية - فجأة - فى الصفحة العاشرة لتعرب عن مدى صدقها فى رواية الأحداث . تقول : "حرصت أن تكون عبارتى صادقة الأداء لكل ما قالت سميرة " ، ومع أن خيوط الرواية معلقة فى يد الراوية إلا أنه سرعان ما تتركه للبطلة "سميرة" لتروى قصتها بضمير المعترف "المتكلم" ، وفى نهاية

الرواية يعود الخيط إلى يد الراوية والتى تقتحم الحدث النهائى بشرح القضية التى عجزت البطلة (سميرة) عن توضيحها ، ونجد الراوية تحاول شرح ذلك فى جملة أعتراضية مقتحمة حيث تقول : "أنثى بائسة تعرض (مأساة الجنس) وتمثل صورة من شقائهن" (١١). ثم تتوجه إلى القارىء : "لقد زعمت لك بالأمس أن أبناء سميرة هم أبطال الفصل الأخير ، فجاء الموت وأزاح بيده الرهيبة هؤلاء الأبناء عن المسرح." (١٢).

وفى "صابحة" (١٩٤٨) "لملك فهمى سرور" نجد الراوية لا تترك أى حدث يمر دون وقفة طويلة منها بالتعليق والشرح بألفاظ مألوف سماعها أو محفوظة ومكررة ، مثال ذلك : تعليقها على رغبة "صابحة" فى الزواج من ربيبها "محرم" بقول : "ياللعار والشنار" . ثم لا تلبث الكاتبة أن تعرف القارىء بوجهة نظرها فيما حدث من خلال عبارات الوعظ والارشاد حتى تنهى الرواية بنهاية معروفة منذ أول خيط فى الرواية ، حيث تبعد "محرم" عن "صابحة" بطريقة تخلو من التبرير والصدق الفنى ، ولكن مع هذا فالعرض الدرامى للأحداث ، والمونولوج الداخلى الذى كان يتسرب إلينا من داخل "صابحة" كان خطوة إيجابية ترقى بالقصة – قليلا – إلى مصاف الكتابة الفنية ..

وفى "آخر الطريق" (١٩٥٩) "لأمينة السعيد" تبدأ الكاتبة روايتها بلسان "شاهد العيان" بقول : متى رأيته أول مرة ؟ ، لست أذكر على وجه التحقيق ، ولكنى أكاد أكون واثقة من أننا التقينا خلال صيف ١٩٥٠" (١٣) . والراوية هنا تتدخل فى الرواية فى البداية " لتقدم "للشخصية الرئيسية" خيط الرواية ليرويها بلسانه "ضمير المتكلم" ، ثم تختم الرواية بصفتها أيضا (شاهد العيان) الرواية قائلة : "وظللت أرقبه وهو يبتعد رويداً حتى غاب عن ناظرى . وقد بلغ آخر الطريق" . (١٣) .

وفى "الباب المفتوح" (١٩٦٠) "للطيفة الزيات" نجد الرواية – كلها – مروية بضمير الغائب "حيث لا نجد أى تدخل من الرواية فى إدارة دفة حياة الشخصيات ، بل نجد – إلى حد بعيد – الرواية موزعة – مادتها – على شخصيات الرواية جميعا ويصبح لكل شخصية – فى حد ذاتها – "وجهة النظر" المستقلة عن الراوية المحايدة ، فالراوية لا تتحكم فى مصائر الشخصيات . بل تترك الحرية المطلقة لكل شخصية فى إختيار مصير حياتها . ولكن هذه الراوية المحايدة لا تنسى أن تعرب عن "الأنا" الذاتى لها ،

لا تنسى أن تعرب عن وجهة نظرها المستقلة - عن باقى شخصيات الرواية - ففى أول صفحة من الرواية، نجدها تحاول التعليق على المظاهرات التى حدثت فى "الإسماعيلية" فى (٢١ فبراير سنة ١٩٤٦) قائلة : أنا شخصيًا أعتقد أن المظاهرة دى كانت مرحلة جديدة من مراحل كفاحنا الوطنى ..." (١٤) .

وفى "الوشم الأخضر" (١٩٦٥) "لهدى جاد" تتوجه الراوية - بين سطور القصة - إلى القارئ لتحادثه تارة ولتعلق على ما يحدث فى جمل اعتراضية ، وتارة أخرى نجدها تتأسف للقارىء قائلة : "آسفة إن كنت أشعرتك بطريق غير مباشر بشىء من الدوار ، فقد انتقلت بك من السماء إلى الأرض ومن الطابق العلوى إلى الطابق الأول"(١٥) إن الراوية هنا بمثابة "الراوى العارف بكل شىء" والمقتحم للقصة . حيث تتحكم فى مصائر الشخصيات وتوجه الأحداث برؤيتها هى لا برؤية الشخصيات فتفقد كل شخصية كيانها المستقل .

ولايبدو فى روايتى صوفى عبد الله "دموع التوبة" (١٩٦٠) ، وقصور على الرمال (١٩٦١) ، وفى رواية "أمنا الأرض" لجاذبية صدقى " وفى رواية " الجامحة " لأمينة السعيد " . إقحام الراوية لنفسها ، بالأنا التى تعرب عن نفسها طوال الرواية ولكن مع هذا يبدو هذا الكم من الروايات كما قليلاً إذا ما قورن بعدد الروايات التى تفرض - فيها - الراوية نفسها على الأحداث ، كما تفرض وصايتها على الشخصيات وإن كان هذا يعد عيبا من عيوب الأدب الرومانسى أو الواقعى إلا أنه يبدو سمة أو علامة فى الرواية النسائية ، حيث لا تستطيع الكاتبة التخلى عن "الأنا" بفرض وصايتها على الأحداث والشخصيات ، بل لا تخشى الكاتبة من إعلان هذا فى مبدأ قصتها كما حدث فى "نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال " وفى " الباب المفتوح " بل فى غير هذه القصص بطرق مباشرة وغير مباشرة .

* * *

أما الروايات الرائدة التى استخدمت "ضمير المتكلم" التى نجحت فى الإنتقال بالقارىء من حيز الإعترافات الذاتية إلى " الرواية الفنية هى : " اعترافات امرأة مسترجلة (١٩٦١)" ويوم بعد يوم " (١٩٦٩) حيث نجد الراوية (الكاتبة) تنصهر فى

الشخصية الرئيسية ، ومن خلال وعى هذه الشخصية تعرض الكاتبة للأحداث والشخصيات من منظور ذاتى (أى من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشركة فى الحدث) . ويصبح "أنا" الشخصية الرئيسية هو الذى يقدم لنا منظور الرواية حيث يقدم صرخة ضد مجتمع ونظام فاسد يضطهد فيها الرجل والمرأة معا . ومنظور الشخصية الرئيسية هنا يعبر عن منظور الرواية ، ويصبح "ضمير المتكلم" (المعترف) هو البوتقة التى تنصهر فيها الراوية والكاتبة والموضوع الروائى معًا .

* * *

وفى روايات السبعينيات والثمنينيات نجد أن صوت الراوية أخذ يخفت وصوت الشخصية بدأ يعلو ، ربما لأن "سيطرة أحادية الراوى العالم بكل شىء أصبحت غير محتملة فى العصر الحديث مع التطور الثقافى العريض للعقل البشرى .. " (١٦) .

فعدد الروائيات اللاتى تخلين عن ضمير الغائب أقل من تلك الروائيات اللاتى بدأن ينصهرن تمامًا فى بطلاتهن ("أنا" الشخصية الرئيسية) أحداث رواياتهن وشخصياتهن من "منظور ذاتى" يكون فى أغلب الأحيان هو نفسه منظور الراوية مما يجعل من كتابات المرأة كتابات ذاتية فردية تعبر عن روح المرأة وتترجم لذاتية الكاتبة وهو ما سوف نتعرض له فى الفصل القادم .

ومن الروائيات اللاتى يقدمن رواياتهن من منظور الراوى العالم بكل شىء (ضمير الغائب) : "وفية خيرى ، سكينة فؤاد ، نوال السعداوى ، إقبال بركة ، هالة الحفناوى " والكاتبات هنا يقدمن رؤيتهن من خلال استخدام تيار الشعور لشخصية واحدة – والتى هى فى أغلب الأحيان تعبر عن رؤية الكاتبة – أو من خلال استخدام تكنيك آخر تقدمن من خلاله رؤيتها والتى تقدم من خلال الشخصية أيضا ولكن مغايرة للأولى .

أما الروائيات اللائى يقدمن رواياتهن من خلال منظور ذاتى — أو من خلال وجهة نظر إحدى البطلات (الشخصية الرئيسية فى الرواية) حيث تنوب فيها أيضا رؤية الكاتبة – فمنهن :"عائشة أبو النور ، جيلان حمزة ، أسما حليم ، نوال السعداوى، زينب صادق " (١٧) .

* * *

وفى "أغنية الأطفال الدائرية" (١٩٧٨) لنوال السعداوى تبدأ الراوية (بشاهد العيان) والذى هو نفسه صوت الكاتبة وهو أيضا صوت الراوية . ثم ينتقل خيط الرواية إلى الراوية فقط وندرك ذلك من خلال (ضمير الغائب الحيادى الذى يعرف أقل مما تعرفه الشخصية) ، ولكن مع نهاية الرواية ينتقل الخيط إلى شاهد العيان والذى هو نفسه صوت الراوية يقص علينا نفس أغنية البداية والذى يعود بنا فعلاً إلى نقطة البداية ، لتكتمل دائرة المعرفة والتى يلتحم فيها "شاهد العيان" مع الراوية ، مع حميدة (البطلة الرئيسية " ، مع الكاتبة فكل هؤلاء يتحدون فى رؤية واحدة والتى تقدم إلينا من خلال هدم البناء التقليدى للرواية ويحل محله (أسلوب تيار الوعى) فنجد الرواية تعتمد لا على التسلسل الزمنى ، بل على المنطق الداخلى للشخصية الرئيسية .

وفى "الحياة فى خطر" (١٩٨٣) " لوفية خيرى نجد الراوية تحكى القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات (شخصية البطلة) " رشيدة بهجت " هى التى تحكيها ولكن بضمير الغائب ، ويحل " المونولوج الداخلى " محل الأساليب التقليدية فى إكمال ملامح البطلة النفسية ، والتى تصبح رؤية الشخصية هى نفسها المعبرة عن رؤية الراوية .

وتتفق "دوائر الحب والرعب" (١٩٨٥) لسكينة فؤاد مع كلما عاد الربيع "لإقبال بركة" (١٩٨٥) مع وسيط الجن "لهالة الحفناوى" (١٩٨٣) فى كون الراوية – والتى هى تعبر عن الكاتبة – هى التى تحكى القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هى التى تحكيها ولكن بضمير الغائب ، ولذا فنحن لا نرى هذا الراوى المقتحم للقصة بل تصبح الراوية هنا محايدة و تعلم ما تعلمه الشخصية ، وهذه الرؤية تقترب كثيراً من وجهة نظر "أنا" الشخصية الرئيسية والتى تأتى رؤيتها من خلال الشخصية التى تتحدث "بضمير المتكلم" ولكن وجهة النظر هذه والتى تروى بضمير الغائب متميزة عن تلك التى تروى بضمير المتكلم حيث يتفادى الروائى هنا دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التى يستلزمها السرد الإستراتيجى بأسلوب ضمير المتكلم ، والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلقى "موجز" لما حدث ، نرى الحدث فى أثناء وقوعه ونرى أيضا الوعى يستقبل الحدث أى فى حركته الأصلية وهو بصدد التفكير والحكم .

* * *

ونستطيع أن نلمح فى روايات أسما حليم [١٨] ، ونوال السعداوى [١٩] ، وجيلان حمزة [٢٠] ، وعائشة أبو النور [٢١] وزينب صادق [٢٢] ارتفاع صوت الشخصية وانخفاض الراوى ، بل ومن خلال وعى هذه الشخصية تستطيع الكاتبة عرض أحداث الرواية وشخصياتها من منظور ذاتى ، وهذا المنظور الذاتى قد يسىء إلى الأحداث نفسها والتى سوف يستلزم إسترجاعها بأسلوب "ضمير المتكلم" دفع الحدث إلى الخلف ثم التلقى الموجز له ، وفى الشخصيات نلحظ أنها تتناول من رؤية أحادية " الشخصية الرئيسية والتى تروى الأحداث " ولا تعطى كل شخصية الفرصة كاملة للتعبير عن وجهة نظرها . فالقارىء هنا محدود برؤية هذه الشخصية أو البطلة لفهم باقى شخصيات الرواية .

هوامش ظاهرة الأنا فى الرواية النسائية

(١) جورج طرابيشى : واقع المرأة العربية "مجلة الوحدة" ص ٩١ .

(٢) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة "مجلة الوحدة" ص ٧٠ .

(٣) ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى ، ورقة مقدمة إلى مهرجان طه حسين سنة ١٩٨٣م .

(٤) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة . ص ٧١ .

(٥) عائشة التيمورية : نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال . ص ٣ ، ص ٤ .

(٦) جورج طرابيشى : واقع المرأة العربية ص ٩١ .

(٧) محمد نور الدين أفاية : ص ٦٦ .

(٨) جورج طرابيشى : الأدب من الداخل . ص ١٠ ، ص ١١ .

(٩) أحمد حسن الزيات : بلادى الجميلة : (فى المقدمة ص ١ ، ص ٢) تأليف د: نعمات أحمد فؤاد .

(١٠) عائشة التيمورية : نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال . ص ٢ ، ص ٣ .

(١١) د. عائشة عبد الرحمن : سيد العزبة ص ١٧ .

(١٢) نفسه : ص ٦٥ ، ص ١٠٢ .

(١٣) أمينة السعيد : آخر الطريق . ص ١٤ ، ٢٢٠ .

(١٤) لطيفة الزيات : الباب المفتوح . ص ١ .

(١٥) هدى جاد : الوشم الأخضر . ص ٨ .

(١٦) سيزا قاسم : بناء الرواية . ص ١٣٦ .

(١٧) عائشة أبو النور فى رواية "والإمضاء سلوى" وعند جيلان حمزة فى كل رواياتها : "ألملم عقدى بغضب" ، زوج فى المزاد ، مسافر مع الجراح ، اللعبة والحقيقة ، وأسما حليم فى "حكاية عبده عبد الرحمن" ، ونوال السعداوى فى "مذكرات طبيبة" ، وفى روايتى (الخيط وعين الحياة) ، زينب صادق فى "آخر ليالى الشتاء" (١٩٨١) .

(١٨) أسما حليم : حكاية عبده عبد الرحمن . (١٩٧٧) .

(١٩) نوال السعداوى : مذكرات طبيبة : (١٩٦٥) ، وففى الخيط وعين الحياة : (١٩٧٢) .

(٢٠) جيلان حمزة : زوج فى المزاد : (١٩٧٦) ، مسافر مع الجراح (١٩٨١) .

(٢١) عائشة أبو النور : فى "مسافر فى دمى" (١٩٨٣) وفى "والإمضاء سلوى (١٩٨٥) .

(٢٢) زينب صادق : آخر ليالى الشتاء (١٩٨١) .

الفصل الرابع

الرواية النسائية والترجمة الذاتية

"من الصعاب التى تواجهها المرأة كقصاصة تلك القضية التى أثارتها السيدة "سعاد زهير" فى مقدمة كتابها : "اعترافات امرأة مسترجلة" ، ذلك هو الخلط بين شخصية الكاتبة وبطلة القصة ، فكثير من القراء لا يريدون أن يفرقوا بين التجربة الشخصية والتجربة الفنية لاسيما إذا كانت كاتبتها امرأة ، ويعتبرون الاثنين شيئًا واحداً " (١) .

" ومما يساعد على تصديق هذا الوهم الشائع هو أن " معظم قصاصاتنا يكتبن بضمير المتكلم ، ضمير الإعتراف ، مما يوحى بأنهن يتحدثن عن تجربة شخصية " (٢) .

" فغلبة ضمير المتكلم على القصة يجعلها أقرب إلى الاعتراف وما يتضمنه الاعتراف من تعبير عن الضعف الإنسانى ، فلحظة الاعتراف فى حياة الإنسان يكون هدفها التخفف من توتر ناتج عن الفشل فى التكيف مع موقف واجهه ويواجهه . ومن هنا كانت الدلالة الفنية لاستخدام ضمير المتكلم لاسيما إذا كان صاحبه هو بطل القصة وليس مجرد راو لأحداثها ، فاستخدام ضمير المتكلم عنصر هام من عناصر إبراز طبيعة الشخصيات التى تواجهها ضغوط وظروف أقوى وأقسى منها فلا تملك وسيلة لإعادة توازنها المختل إلا بالإفضاء إلى الآخرين " (٣) .

وبهذا يكون هذا الضمير أنسب وأقرب إلى طبيعة المرأة التى تواجهها فى الغالب ضغوط أقوى منها ، ويكون هذا الضمير وسيلة لأن تلقى إلى القارىء بكل تجاربها واحساساتها فى صورة واضحة وصالحة لعرض الأزمات النفسية العنيفة والتى يكون الفرد محورها الأول ومركز الأحداث فيها .

ولكن هذا لا يجعلنا نعتبر أن الرواية النسائية – فى معظمها – ترجمة ذاتية لكاتبها ، ذلك لأن مما نسميه من الروايات "ترجمة ذاتية" يكون فى الغالب مبالغا فيه ، فأغلب القصص والروايات التى ظهرت حتى الآن فى جميع اللغات ، إذا فحصناها فحصاً جيداً تبينا أنها تقوم على تجارب ذاتية للمؤلف .

"كما أن صدق العمل الفنى لا يستتبع بالضرورة النظر إليه على أنه تاريخ لحياة أبطاله وأشخاصة أو لحياة كاتبة ... إن مثل هذه الأعمال ... لا تزيد فى النهاية عن كونها صوراً باهتة لأحلام مرتعشة لم تتمرس بعد بتجربة الحياة"(٤) .

وقد يكشف الكاتب – أو الكاتبة – من تصوير حياته بنفسه وقد لا يفصح عن غايته ، وتظل الغاية مرصودة فى عمله ، نتبينها فى ثناياه وأطوائه ، ولا نستخلصها – شأن العمل الفنى – إلا بعد فراغنا من قراءة بسيرته .

"وكشف الكاتب عن غايته على هذا النحو ، هو الحد الفاصل المميز بين الرواية الفنية الخالصة وبين الترجمة الذاتية المصوغة فى قالب روائى يستعير فيه كاتبها عناصر من "تكنيك الرواية" دون أن يجمع به الخيال بمعزل عن الحقيقة المصورة لواقع تاريخه الشخصى" (٥) .

"إن الرواية فى السنوات الأخيرة قد مالت لأن تكون ترجمة ذاتية على نحو متلاحق ، لكن الحد المميز بين الترجمة الذاتية المصوغة فى شكل روائى وبين الرواية الفنية المعتمدة على الحياة الشخصية لكاتبها هو التزام الحقيقة إلى جانب الكشف عن غرضه ، فيعلن أنه يكتب ترجمة ذاتية فى هذا البناء الروائى كما يعلن عن اسمه الحقيقى ، وعن أسماء الشخصيات والأماكن ، وعن التواريخ ... أما إذا خلع على نفسه اسما مدعى ، يقصد به أن يفهم أنه يكتب قصة ، فالعمل يكون قصة" . (٦) .

وكثير من الروايات هى تراجم ذاتية فى خطوطها العريضة ، وفى مفهومها الفضفاض ، ولكن يبقى أن نقول : إن للترجمة الذاتية الفنية مفهوماً محدداً ، "فليست هى تلك التى يكتبها صاحبها على شكل "مذكرات" يعنى فيها بتصوير الأحداث التاريخية . أكثر من عنايته بتصوير واقعه الذاتى ، وليست هى التى تكتب على صورة "ذكريات" يعنى فيها صاحبها بتصوير البيئة والمجتمع والمشاهدات أكثر من عنايته

بتصوير ذاته ، وليست هى المكتوبة على شكل " يوميات " تبدو فيها الأحداث على نحو متقطع غير رتيب ، وليست فى آخر الأمر "اعترافات" يخرج فيها صاحبها على نهج الاعتراف الصحيح ، وليست هى "الرواية الفنية" التى تعتمد فى أحداثها ومواقفها على الحياة الخاصة لكاتبها ، فكل هذه الأشكال ، فيها ملامح من الترجمة الذاتية ، وليست هى ، لأنها تفتقر إلى كثير من الأسس التى تعتمد عليها الترجمة الذاتية الفنية"(٧)

إن الترجمة الذاتية (٨) رغم تحريها الشديد للحقيقة المعبرة عن الواقع الذاتى هى - على ما رأينا - عملية إبداعية لابد أن يقوم بينها وبين كاتبها نوع من البعد لتنشأ بينهما مسافة . وبهذا يصبح للترجمة الذاتية معنى الخلق الأدبى الذى يتعدى كاتبها ، ويتجاوز حدود إنسان بعينه .

ولا يخفى أن أكثر الأعمال الأدبية فيه الكثير من ذاتية كاتبها ، وتختفى هذه الذاتية وراء الشخصية الروائية أو أكثر من شخصية ، فرواية "امرأتان فى امرأة" (١٩٧٥) لنوال السعداوى "قدمت فيها الكاتبة الكثير من ملامحها الشخصية وكشفت فيها عن الكثير مما عانته الكاتبة فى طفولتها وفى مرحلة المراهقة حتى مرحلة الشباب ولعل تطابق ملامح البطلة "بهية شاهين" - فى الرواية - على الكثير من . ملامح "الطبيبة" فى "مذكرات طبيبة" (١٩٦١) - وهى عمل أدبى يميل لأن يقف موقفًا وسطا بين الرواية الفنية والترجمة الذاتية بمعناها الفنى الحديث ففى ملامح طفولة بهية والطبيبة نجد هناك إحساسًا واحدًا وهو الضيق من القيود التى تفرضها الأم على الأبنة البنت وأيضا فى ملامح "بهية " والطبيبة " فى مرحلة المراهقة حيث تضيق كل منهن بأنوثتها وبداخلها شعور داخلى بالتحدى العام للأسرة وللمجتمع ككل ، تقول الطبيبة : " مشيت فى الشارع وقد منحنى التحدى نوعا من القوة ولكن قلبى كان يخفق من الخوف .. ولمحت لافتة كتب عليها : حلاق السيدات ... ترددت لحظة ثم دخلت" (٩) . ونجد أيضا " لبهية شاهين " نفس الملامح الخارجية حيث نجدها دائما ذات شعر حليق وترتدى البنطلون دائما .

إن الملامح الداخلية والخارجية فى "مذكرات طبيبة"، وفى "امرأتان فى امرأة" تكاد تتطابق فى كثير من المواقف وردود الأفعال ولكن لا يتسع هذا المكان لتفصيله وتحليل

أجزاء هذا التطابق مما يجعلنا نرى أن الكاتبة قد اعتمدت فى روايتها الفنية فى أحداثها ومواقفها على الحياة الخاصة لها والتى سردت البعض الكثير منها فى مذكراتها الأولى "مذكرات طبيبة" .

ونلمح نفس هذا التطابق بين حياة الكاتبة الخاصة وحياة البطلة فى الرواية – فى رواية "مسافرة مع الجراح" (١٩٨١) بجيلان حمزة ، حيث تقدم الكاتبة صورا من مراحل متعددة فى حياتها ، وتروى تلك الملامح بصيغة المتكلم ، ولكنها تعمد إلى استعارة أسماء مختلفة للشخصيات ، والأماكن ، وتضيف إلى هذه الذكريات ألوانًا من عناصر الفن الروائى فتمزج قضايا الشخصية بقضايا الوطن – خاصة فى مرحلة النكسة عام ١٩٦٧ ثم مرحلة الانتصار عام ١٩٧٣ – فتكون أزمة "مها" الشخصية وفشلها فى علاقاتها العاطفية نوعا من انعكاس أزمة الوطن أو هزيمته ، ولا تجد "مها" خلاصا أو حلا لتلك المشكلات الجزئية إلا مع خلاص الوطن من الهزيمة بتحقيق النصر والذى يتحقق معه التعديل لسلوكيات الناس فى الشارع والعمل .

إن الكاتبة بهذه العناصر الفنية تعمد إلى إخفاء الحقيقة وتبتعد بإخفاء معالم الشخصيات والأماكن عن الصدق والصراحة والتجرد ، تلك الخصائص التى تعد سمة من سمات "فن الترجمة الذاتية" .

وهكذا يبدو – لنا – أن الرواية الفنية قد تعتمد فى أحداثها ومواقفها على الحياة الخاصة لكاتبتها ، لكنها – مع ذلك – لا تعد ترجمة ذاتية لها ، ذلك لأن كاتب الترجمة الذاتية – فى قالب روائى – لابد له لكى ينأى بها عن مجال القصة من أن يفصح عن اسمه وعن غايته على نحو لا ماورية فيه .

والكشف عن الغاية – أيضا – سبب غير كاف لاعتبار القالب الفنى ترجمة ذاتية فنية فقد تفصح المؤلفة أمثال : "زينب محمد" ، و "سعاد زهير" ، و "أسما حليم" عن أن ما تكتبه هو ترجمة ذاتية ، أو اعترافات مرصودة ، ولكن يبقى أن نتأكد من كون هذه الترجمة أو الاعترافات لكاتبتها أو عن حياة المؤلفة أم أن الكاتبة قامت بكتابتها لترجمة حياة الغير ، فهذا هو الحد الفاصل بين الرواية الفنية ، وفن الترجمة الذاتية .

"فزينب محمد" فى الساقطة فى أحضان الرزيلة" (١٩٢٧) تعرف فى المقدمة – عن أن ، هذا العمل إنما هو "سلسلة حوادث غريبة وأسرار مدهشة حصلت وقائعها بين

جدران المنازل والقصور والمسارح والمحافل .. "(١٠) ، وتكتب هذه السلسلة من الحوادث في إطار رسائلي ، وتصبح القصة كلها عبارة عن رسالة من "فوزي إلى خيري والعكس". ولا نرى لذاتية الكاتبة أي ملمح ، حتى في كونها راوية للحدث ، لم نجدها هنا تروي أحداثا أو حتى تشترك بصيغة الغائب في إدارة الحوار .

وفي "اعترافات امرأة مسترجلة" (١٩٦١) نجد الكاتبة تتصدر مقدمتها للرواية بقولها : "إن هذه القصة ليست حياتي .. ليست تجربتي الشخصية ... وإنها ليست أكثر من مذكرات امرأة مجهولة ، حملها لي البريد يوما ، مع رسالة قصيرة ، تطلق يدي في إعادة كتابته ، ونشرها ..." (١١) . ونجد الرواية مكتوبة "بضمير المتكلم" في شكل اعترافات ، وتكون البطلة هي الراوية والتي بشخصيتها تصبح الركن الرئيسي الذي منه نرى كافة الأحداث .

وفي رواية "حكاية عبده عبد الرحمن" (١٩٧٧) نجد الرواية مكتوبة "بضمير المتكلم" ، والراوي هو بطل رجل (عبده عبد الرحمن) بينما كاتبة الرواية "امرأة" ونجد الكاتبة تقدم في المقدمة اعترافا بأن ما هو مكتوب إنما هو "وريقات كتبها إنسان بسيط، لا يجيد الكتابة ولا التعبير عن أفكاره ومشاعره .." (١٢) وأن القصة بكاملها هي "سيرة ذاتية وتاريخ طبقة تهز أعماقك ببساطتها وشاعريتها " (١٢) .

فالكاتبة سواء أكانت تكتب عن "حوادث وقعت بالفعل" أم عن اعترافات كتبتها لها امرأة تاركة لها الحرية في صياغتها ثم نشرها ، أو عن اعترافات كتبها "رجل بسيط" فهي تعتبر أن ما تكتبه ترجمة ذاتية ، وقد يعتقد القراء هذا ، في حين أن الكاتبة تترجم لغيرها (حياته) وتحال صياغتها في قالب روائي يبتعد في كونه ترجمة ذاتية لمؤلفة بقدر ما هو يقترب لأن يكون "رواية فنية" ، أو "اعترافات" أو "رسائل" فقصة "الساقطة في أحضان الرزيلة" (١٩٢٧) تقترب من الفن الرسائلي أكثر من كونها تصبح قصة أو رواية فنية فاللغة التقريرية التي تكتب بها الرسائل والتي تبتعد عن التصور الفني وتلتزم بلهجة الوعظ والإرشاد تبتعد عن الفنية ، بينما تقترب من كونها مجموعة رسائل في شكل كل رسالة مبدؤه بـــ "عزيزي فوزي" ومختومة بتوقيع المرسل والذي هو "خيري"

والعكس . وتتضمن كل رسالة مقدمة وخاتمة وما يتطلب ذلك من تحية للمرسل إليه وتأنيب من المرسل إلى نفسه حيث لم يلتزم توجيهات المرسل إليه ، ويتكرر هذا بشكل ملحوظ فى معظم الرسائل .

وتقترب "اعترافات امرأة مسترجلة" (١٩٦١) من الرواية الفنية أكثر من اقترابها من فن الاعترافات أو الترجمة الذاتية الفنية – تلك الصياغة الفنية للاعترافات من خلال اللغة التى تعمد إلى التصوير وإن كانت تقريرية فى أغلب الأحيان إلا أن التصوير الفنى للداخل والخارج وذلك التحليل الذى تعمد الراوية فيه إلى طرح الداخل بصورة تشريحية فنية تصويرية يجعل الصياغة تقترب لأن تكون فنية أكثر من كونها صياغة اعترافات أو صياغة ترجمة ذاتية حيث تعمد الكاتبة إلى التخييل وعدم التجرد التام فى الاعترافات خاصة فى تشريح المواقف الجنسية فتكتفى الكاتبة بالإيجاز والإشارة عن تفصيل هذا الموقف أو شرحه .

وفى "اعترافات امرأة مسترجلة" ينتفى عنصر الصراحة فى عدم ذكر اسماء الأشخاص والأماكن ، حتى اسم صاحبة الاعترافات (البطلة) لا نعرفه ، أيضا التواريخ لا نجدها ، وتلك عناصر هامة – على ما نرى – من عناصر الحقيقة وإغفالها يضعف من عناصر الزمان والمكان ، وإن كنا نحاول أن نقيس الزمان بتلك الحركة الداخلية التى كانت تنبع من داخل البطلة فى تطور مستمر كفيل بأن يشعرنا بتطور الزمن والأحداث وتوالى الأيام . وتبقى صيغة "المتكلم" صيغة تجعل صورة البطلة صورة حاضرة دائما ، وتلك الصيغة مع أنها تقرب "العمل" إلى فن الاعترافات الذاتية ، إلا أن هذه الاعترافات تقترب أكثر بصياغتها الفنية من الفن الروائى حيث تعمد إلى التصوير إلى جانب التقرير ، وكان إنتقاء عناصر الصدق والصراحة وعدم التجرد كفيلة بأن تبعد هذا العمل عن كونه يصبح فنا من فنون "الترجمة الذاتية الفنية" .

وتتوافر – أيضا – عناصر الفن الروائى فى "حكاية عبده عبد الرحمن" (١٩٧٧) من لغة تصويرية رغم بساطتها – لدرجة الضعف أو لكونها لغة ركيكة – فهى تجيد تصوير خال عبده "المعدم من الداخل والخارج ، ويصبح الحدث حدثا دراميا له سمة التطور حيث يتصاعد مع الحركة الداخلية" لعبده عبد الرحمن " ليضع فى النهاية

ملحمة تراجيدية لإنسان بسيط حوله ضيق اليد إلى إنسان مقهور ، والرواية - هنا - رغم عدم إعتنائها كثيراً بعنصر الزمن الخارجى ، إلا أن ملحمة عبده الداخلية تصنع من الزمن بطلا يلعب دوره فى تشكل حياة "عبده" .

وممن ترجمن لأنفسهن فى قالب روائى ، ترجمة كشفن فيها عن هدفهن ، والتزمن فيها جانبا من الحقيقة ، مقتربين بذلك من "فن الترجمة الذاتية" أو فن المذكرات ، عواطف عبد الجليل فى "مذكرات مدرسة" (١٩٧٢) ، ونوال السعداوى فى "مذكرات طبيبة" (١٩٦١) ، وفى "مذكراتى فى سجن النساء" (١٩٨٤) .

وتقترب "مذكرات مدرسة" (١٩٧٢) من شكل "المذكرات" بقدر تباعدها عن كونها تصبح ترجمة ذاتية فنية " أو "رواية فنية" بمعناها الخالص ، حيث تعتنى الكاتبة بتصوير الأحداث التاريخية - لتدرجها من التعليم الثانوى حتى الجامعى حتى إلتحقت بالوظيفة كمدرسة علوم فى إحدى المدارس الثانوية - بطريقة السرد واللغة التقريرية - منذ أن كانت طالبة بالمدرسة الثانوية حتى لحظة تركها لمهنة التدريس ثم إلتحاقها بكلية الآداب لتدريس الصحافة .

والكاتبة لا تصور لنا مرحلة الطفولة أو الشباب تصويراً يعطى صورة مكتملة عنها ، بل تركز الكاتبة كامل اهتمامها على مرحلة واحدة فقط من حياتها وهى "مدرسة ثانوى" وهى تستمر فى وصف كل العقبات التى جعلتها تكره هذه المهنة بأسلوب يصف الخارج ويركز عليه فى نفس الوقت الذى لا نعرف الكثير عن التفصيلات الدقيقة فى حياة "عواطف" فهى تراجعت بعد أربع سنوات عن مهنة التدريس بحجة أنها "غير أهل لمهنة الرسل ، ورسالة الأنبياء"[١٣] ، ثم بدون أسباب واقعية مبررة نجدها تندم بعد أن أصبحت مدرسة بالجامعة على ترك مهنة التدريس لصغار السن ، وتعود إلى حيرتها لتسأل نفسها "أين أنا من مجرد محاضرة بين هؤلاء .. إلى مدرسة بين زهرات متفتحة .. قلوب بريئة تنبض بالحيوية" [١٤] .

ومع وجود الغاية والتى تعلنها المؤلفة فى أول المذكرات ، إلى جانب "ضمير المتكلم" الذى تسرد لنا به الرواية الأحداث إلا أن المذكرات بأسلوبها التقريرى - المبتعد عن التصوير والمبتعد عن رسم باقى الشخصيات وعن الأسلوب الفنى عامة - تبتعد عن أن

تكون " رواية فنية" في نفس الوقت الذى تبتعد عن كونها تصبح "ترجمة ذاتية فنية" بأسلوبها التقريرى المباشر والمبتعد عن رسم الحياة الذاتية للكاتبة إلى جانب عدم اهتمام الراوية بتصوير مرحلة الطفولة وبالكشف عن أثر الوراثة وأثر البيئة فى التكوين النفسى لها .

وبهذا "فمذكرات مدرسة تبعد عن دائرة الرواية الفنية" وعن دائرة فن الترجمة الذاتية" معا لتصبح مجرد مذكرات لا تتحري كاتبتها فيها الصدق والصراحة فى ذكر أسماء الشخصيات حيث تشير إليهم بطريقة الأرقام حتى لا تقع فى إثم التصريح ، والذى هو سمة رئيسية من سمات "فن المذكرات " .

وفى "مذكرات طبيبة" (١٩٦٥) تجمع الكاتبة بين طريقة المقالة الصحفية التفسيرية التحليلية ، وطريقة الرواية الفنية القائمة على التصوير للمواقف والتجارب والأماكن والمشاهد والشخصيات الحقيقية ، فيأتى أسلوب هذا العمل الأدبى يجمع بين التحليل والتصوير ليقترب خطوات إيجابية من أسلوب "الرواية الفنية" فهذا الأسلوب إلى جانب صياغة "ضمير المتكلم" الذى قدمت به الكاتبة "مذكرات طبيبة" ساعد على تصوير الحقيقة المعبرة عن الواقع الذاتى للمؤلفة .

ومع أن المؤلفة لم تفصح عن الاسم الحقيقى "للطبيبة" كما لم تصرح فى المقدمة به على أن ما تكتبه هو "ترجمة ذاتية أو مذكرات خاصة بها "إلا أن الكاتبة أفصحت عن نفسها فى كل جزء من أجزاء هذا العمل ، مما يدعو إلى القول ، بأنه قد توافر فى "مذكرات طبيبة" شروط الترجمة الذاتية إلى حد غير قليل ، إذ جعلنا ندرك أنها صورت تاريخ أو سيرة حياتها الحقيقية ، من حيث اختيارها اسم "مذكرات" إلى جانب اختيارها هذا الأسلوب المباشر فى مواجهة الذات (ضمير المتكلم) والإفصاح عن مكوناتها وتجاربها ، وقد أغناها ذلك عن إفصاحها عن الغاية ، ولكن يبقى إخفاء أسماء الشخصيات والأماكن والتواريخ ، إلى جانب هذا القالب الروائى – الذى عمدت الكاتبة أن تقدم من خلاله الأحداث . مأخذا لا يمنحنا إجابة مقنعة فى أن ما كتبته الكاتبة هذا أيعد ترجمة ذاتية فنية بالمعنى الفنى المحدد لها ؟ والذى ذكرناه فيما سبق أم يعد رواية فنية" بمعناها الفنى الخالص ؟ خاصة وأنها تتسم بسمات كثيرة تقربها من هذا الفن .

" ومذكرات طبية " بهذا المنحى قد سلكت سبيلا وسطا بين الترجمة الذاتية الفنية، وبين الرواية الفنية المعتمدة على الحياة الشخصية ، فالكاتبة لم تكتب ترجمة ذاتية فى قالب روائى يراعى فيه تلك الشروط التى توافرت فى الترجمة الذاتية الفنية ، ولم تكتب رواية بالمعنى الفنى الخالص ، بل سلكت - كما قلنا - سلوكا وسطا بين هذه وتلك .

إن "الترجمة الذاتية الروائية" بمعناها الفنى الدقيق المحدد نجدها ممثلة فى "مذكراتى فى سجن النساء" (١٩٨٤) لنوال السعداوى فالكاتبة منذ السطور الأولى كشفت عن الغاية من وراء كتابتها لهذه المذكرات حين أبانت أن ما تكتبه هو ترجمة لتجربة شخصية مرت بها الكاتبة فى "السجن" فهى تتصدر إهداء هذه المذكرات بقول : " إلى كل من رفع صوته بالإحتجاج والغضب .. حين كسروا بابى بالقوة المسلحة .. وساقونى إلى السجن فى ٦ سبتمبر ١٩٨١ .. إلى كل هؤلاء النساء والرجال والأطفال داخل مصر وخارجها"[١٥] .

وتختار الكاتبة صوت "ضمير المتكلم" لتفصح عن نفسها فى كل جزء من أجزاء المذكرات ومع أنها اختارت فترة محددة من فترات حياتها وهى فترة السجن السياسى والذى يبدأ عام (١٩٨١) إلا أن الكاتبة استطاعت بضمير المتكلم استرجاع الكثير من جذور طفولتها ... والكثير من أحلام المراهقة والشباب استرجعت حياتها مع أسرتها ثم مع زوجها الأول ، كما أطلت بقفزة سريعة نحو حياتها الحالية وأسرتها المكونة من ولد وبنت وزوجها الحالى والذى كثيرا ما أشارت بين السطور إلى طبيعته وشخصه الدمث، تقول : "منذ شتاء (١٩٦٤) وشريف فى حياتى لحظات الحب لمسات دافئة كشعاع الشمس فى الشتاء حوار ممتع يمتد فى الأعماق الرجال حوله يبدون فى عينى ثرثارين، كالأطفال ، وهو صامت لكن إذا ما تكلم صمت الآخرين .. متواضع إلى حد العظمة ، وعظيم إلى حد التواضع قوى إلى حد الرقه والشفافية رقيقًا إلى حد الصلابة والقوة والحقيقة[١٦] .

والكاتبة بكشفها لملامح الطفولة والمراهقة إنما تكشف عن أثر الوراثة وأثر البيئة فى تكوين بنيتها النفسية التى تشع نوعا من الدفء والتواصل بينها وبين القارئ فى المذكرات وهى بتفصيل تلك الحياة الخاصة والداخلية إما تشبع رابطة داخلية تواكب الرابطة الخارجية والتى تتمثل فى التدرج التاريخى لسنى عمرها المختلفة .

وأسلوب "مذكراتى فى سجن النساء" .. – على ما رأينا من وصفها لملامح زوجها الحالى – أسلوب تحليلى تصويرى يستمد عناصره من الفن الروائى كالحوار الأدبى الموجز ، مع الإستعانة بقدر ضئيل من الخيال لربط أجزاء الحقائق للتعبير عن الحياة الشخصية والحياة السياسية فى آن واحد .. وهو أسلوب روائى يلتزم إلتزاما أمينا لتصوير الحقيقة المعبرة عن الواقع الذاتى للكاتبة .

والكاتبة تلتزم الصدق فى ذكر التواريخ وفى ذكر أسماء الساسة والقياديين أمثال : جمال عبد الناصر ، أنور السادات ، وصدقها هذا مقترن بنوع من الجرأة فى نقد شتى الأوضاع السياسية وفى نظريات الحكم المختلفة .

والكاتبة بهذا الأسلوب تعمد إلى الصدق والتجرد والصراحة وهى سمة من أهم سمات الترجمة الذاتية بمعناها الفنى الحديث .

وهناك علاقة قوية نجدها بين الكاتبة وبين أسلوبها اللغوى ، وهى علاقة تعكس الملامح الشخصية والروحية والفكرية للكاتبة ، فهى تميل إلى إثبات الحقيقة العلمية أو التاريخية وهذا يعكس شخصيتها الفكرية التى أُشربت الصدق مع الحقيقة العلمية لطبيعة دراستها علوم الطب كما تميل الألفاظ إلى السهولة والبساطة والقوة فى آن واحد ، والرغبة المستمرة فى إيجاز الفقرة ، وتحليل الداخل من خلال الوصف لمعالمه الباطنة .

وبهذه "الترجمة الذاتية الفنية الروائية" نستطيع أن نقول إنه رغم كل العقبات التى وقفت حائلا بين المرأة وذاتها ، وبين المرأة وصدقها النفسى والفنى إلا أنه وجدت هناك كاتبة استطاعت أن تعكس لنا نوعا من الصدق التاريخى والحياتى والذاتى فى مذكرات تعد ترجمة ذاتية بمعناها الفنى الحديث .

هوامش الرواية النسائية والترجمة بالذاتية

(١) يوسف الشارونى : الليلة الثانية بعد الألف . ص ١٤

(٢) نفسه ص ١٥

(٣) يوسف الشارونى : نماذج من الرواية المصرية ص ١٩

(٤) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة المقدمة .

(٥) د : يحيى إبراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ص ٤٢٦

(٦) نفسه ص ٤٢٧

(٧) نفسه ص ٣

(٨) أهم ملامح الترجمة الذاتية فى الروايات كما وردت فى كتابة الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث هى :

١ – الكشف عن الغاية .

٢ – الكشف عن أثر الوراثة وأثر البيئة .

٣ – تصوير مرحلة الطفولة لمراعاة التدرج .

٤ – مراعاة الصدق ، والتجرد والصراحة .

٥ – تصوير فترات زمنية متقاربة .

٦ – دلالة الأسلوب على شخصية كاتبه .

(٩) نوال السعداوى : مذكرات طبيبة ص ١٤ ، ص ١٥

(١٠) زينب محمد : الساقطة فى أحضان الرذيلة . ص ١

(١١) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ص ٥

(١٢) أسما حليم : حكاية عبده عبد الرحمن "المقدمة والغلاف" .

(١٣) عواطف عبد الجليل : مذكرات مدرسة ص ٦

(١٤) نفسه ص ١٩

(١٥) نوال السعداوى : مذكراتى فى سجن النساء ص ٥

(١٦) نفسه : ص ٢٢٧

(الخاتمة)

(١)

ينكر بعض النقاد وجود أدب خاص عند المرأة له مقومات فنية مميزة ، ويدعم هذا الرأى «عبد القادر القط» حين يقول : «لا نلتمس عند المرأة أدبًا خاصًا له مقومات فنية مميزة ، ولكنا يجب مع ذلك ، أن نعترف بأن لها اهتماماتها التى تنبع من طبيعة ظروفها النفسية والاجتماعية ... بحسب ما يدخل فى نطاق تجربة كل منهما ، وما يقع على إحساسه من مظاهر الحياة ، والمجتمع . على أن هذه الإهتمامات تتقارب وتتداخل عند الرجل والمرأة ، كلما زادت ممارسة المرأة للحياة ، وتخلصت من إحساسها القديم بالعجز[١] .

والناقد – هنا – وإن كان لا يعترف بوجود خصائص ومقاومات فنية مميزة فى أدب المرأة ، إلا أنه يعترف بوجود قضايا خاصة ، أو على حد تعبيره «اهتمامات» تنبع من طبيعة ظروفها النفسية والإجتماعية ولكنه يعد فى آخر السطور بتلاشى تلك الاهتمامات – أو القضايا – كلما تحررت المرأة (تخلصت من احساسها القديم بالعجز)، وكلما زاد احتكاكها وصراعها مع الحياة (كلما زادت ممارسة المرأة للحياة) .

وإذا كانت الباحثة لا توافق الناقد قوله : «لا نلتمس عند المرأة أدبًا خاصًا له مقومات فنية مميزة» ، إلا أنها توافقه على باقى مقولته ، فالملاحظ على مدار هذا الباب تميز تلك القضايا التى تتناولها الروائية ، بخصوصيتها الذاتية ، وهامشيتها الموضوعية ، فنجدها – القضايا – تفتقد القضايا الشاملة أو الموضوعية العمومية مثل التى يتناولها الكتاب الرجال .

فقضايا المرأة سياسيًا نجدها تحمل انعطافات عاطفية قوية ، فتخلط الخاص بالعام ، والسياسى بالذاتى ، وفى تعرضها للسياسة ، نجدها تعرضها إما من خلال نظام اجتماعى – حيث يكون التفسخ والفساد فيه إشارة إلى تفسخ وفساد الدولة – أو من خلال نقد رجل من رجال السياسة ، والنقد هنا يكون ضمنيا للدولة وللسياسة معًا .

ونصبح القضية السياسية للمرأة، هى تلك الأمور الشخصية والذاتية الخاصة بها، والمتعلقة فى نفس الوقت بالنظام وبالسلطة وبالحروب والنكسات ، وتصبح أيضًا قضيتها السياسية ليست منفصلة عن قضيتها الإجتماعية أو النفسية أو الجسدية ، بل إنها جميعًا نسيج واحد ، وقضية واحدة ، فالتعامل النسائى مع السياسة ذو خصوصية هامة : «حين تتعامل النساء الكاتبات مع العالم الخارجى فإنهن يفرضن عليه قيمهن الداخلية ، والتى تؤكد طابعه الشخصى مع صبغة بشكل وجدانى»[٢] .

ونجد القضية الإقتصادية للمرأة ، منحصرة فى دائرة الذاتية ، أو فى بحث المرأة الدائب عن معنى القيمة وتأكيد الذات ، وتحقيقها من خلال العمل ، فالمرأة تغترب عن العمل ، لأنه بسيط ، أو لأنه هامشى ولا يحقق شيئًا من ذاتها وحين ترتفع النغمة الاستهلاكية ، نجد المرأة تعمل لا لتحقيق ذاتها من خلال العمل ، لكن لتحقيق ذاتها من خلال تحصيل أكبر ربح ، حيث أصبحت قيمتها لا ترتبط بما تعمل ، بل بما تربح .

ونتاجا لهذه الفردية ، تتحول القضية الإقتصادية – بدلاً من كونها قضية جماعية – إلى قضية فردية تتعلق بالذات ، والقيمة ، والربح ... لفرد المرأة ، لا لجميع الأفراد أو العمال ..

وتتلخص القضايا الإجتماعية ، فى مناقشة وضعية المرأة فى المجتمع الازدواجى، الذى لا يساوى بين الابن والأبنة (قضية المساواة) ، والذى يساهم فى تغريب المرأة عن ذاتها ، وعن مجتمعها وأسرتها ، وعن عملها ، فيعزلها ، ويحد من قدرتها وتأثيرها على العالم الخارجى... (قضية الاغتراب) ، ويقف المجتمع موقف سارق الأحلام والطموحات والسعادة من أفراده .

وتنحصر القضايا النفسية فى حصر المرأة على فرديتها ، وذاتيتها المنفردة عن الملايين من الناس (أسطورة التفرد) ، ولكن هذا التفرد من شأنه أن يعزل المرأة ، ويباعد بينها وبين روابطها الأولية ، ولذا فالمرأة تود تعويض تلك الروابط الأم بالعودة إلى رحم الأم ، أو بالذوبان فى المجموع ... جماهير الشعب العريضة ، لتبنّى قضيتهم والإلتحام بهم .. (العودة إلى الرحم) .

وتتطور القضايا الجسدية من جيل إلى آخر ، وتتباين من امرأة إلى أخرى وحيث يتطور الزمن ، فتتطور معه النظرة إلى الجنس ، والجسد ، والعلاقة مع الرجل فبينما تنظر امرأة إلى الجنس نظرة تأثيم وعار ، نجد أخرى تنظر إليه نظرة متعة وحق مكتسب ، وأخرى تعبر بالجنس عن حريتها الفردية . أيضاً العلاقة مع الرجل تتطور ، فبينما هى عند المرأة التقليدية علاقة خضوع ، نجدها عند امرأة جيل ما قبل التحرر علاقة صراع ، بينما تتطور أخيراً عند المتحررة لتصبح علاقة ندية ديالكتيكية .

ونخلص من كل هذا إلى برهنة مدى ذاتية القضايا النسائية المطروحة والتى تقتصر محاولاتها على استكشاف داخليات الذات خاصة النفسية منها ومدى ابتعادها عن مناقشة قضايا موضوعية شاملة كالوجود والموت والصراع ضد الطبيعة ... إلخ .

«إن تنازل المرأة الصامت البديهى والمستسلم ، تنازلها عن توضيح معانى الكون ليس قراراً فكرياً منها ، بل هو أمر متعلق بدخولها المتأخر إلى ساحة الكتابة .. هذا التأخر ... ترك آثاره على كافة حواس المرأة وفكرها .. ولغتها .. وأسلوبها ..»(٣) .

وأخيراً إذا كانت الموضوعات أو القضايا التى تناقشها المرأة تتسم بخصوصيتها الذاتية ، أو هامشيتها الموضوعية ، تعد تأخراً عند البعض – إلا أنها تعد سمة وميزة تصبغ كتابات المرأة بلون واحد ، منفرد ، وخاص .

(٢)

لقد تغير الزمن وتطـور من العشـرينات حتى الأن ، ولكن قبـل أن نقرر مدى ما وصلت إليه المرأة من تطور ، يلزمنا المزيد من التفاصيل ، والتى نعتقد أنها متأثرة بالاتجاهات عميقة الجذور والتى تكونت فى الماضى ، فإذا كانت الفتاة العربية بدأت تتعلم وتعمل ، وتعيش فى ظروف تكاد تشبه الظروف التى يعيش فيها الفتى .. وإذا كانت قد تخلصت من ذلك الحرج الذى كانت تعانيه جدتها ، فليس معنى ذلك أن لقائها مع الرجل قد خلا من العقد الكبيرة التى تؤثر فى العلاقات بين الرجل والمرأة دائماً ، أو خلا من آثار الحظر الطويل الذى يجعل العلاقة بين الجنسين مزيجًا من التهور والفزع ..

فالعصر الحالى عصر تغيير شامل ، عصر أصبحت فيه القيم والمعتقدات التى تقاسمها المجتمع فى الماضى ، فيتمسك بها الناس الآن ، قيماً غير مناسبة ، «فقد تغيرت مفاهيم كثيرة وظهرت ثورة كبيرة فى التفكير ، وأصبح على الفرد أن يفكر فيما ينبغى عليه أن يدفعه ثمناً لهذه التغيرات سيكولوجياً ، وإنسانياً ، وشخصياً»[٤] .

وفى مجتمع – كمجتمعنا حيث يتغير – مع العصر – نحو النضج فى لهفة وترقب، نجد تجربة الفتاة أخصب التجارب ، «لأنها – لا الفتى – تنعكس عليها سمات التغيير ، وتصاحب حركته إلى المستقبل وتخوض معه عين تجربة إثبات الوجود ، تكثف مشاعر التغيير التى يمر بها المجتمع ككل ، بحيث يمكننا أن نقول إنها تصلح من الناحية الفنية أن تكون رمزاً له»[٥] .

ولقد بدأ اهتمام الروائية بصورة المرأة فى اتخاذها محوراً للبطولة ، ومحوراً للصراع ، وفى إمتزاجها (كراوية أو ككاتبة) بشخصية البطلة ، للتعبير عن صراع البطلة ، وعن صراعها فى آن وحد ، وبهذا استطاعت الروائية أن ترسم صورة فنية

المرأة فى علاقتها بذاتها وبالآخرين وفى الوقت نفسه ترسم صورة لنفسها تحقق لها ما كان من الممكن ، ومن الخطر ، أن يتحقق بالفعل على أرض الواقع ...

ولهذا كانت الأعمال الأدبية للأديبات المصريات ، يمكنها أن تمدنا بنبضات الحياة العاطفية للمرأة المصرية .

فالتجربة الشخصية للمرأة لها أهمية خاصة حين تنعكس فى الأدب – بصدق فنى – حينئذ يبدو مدى الاختلاف بين التجربة الأدبية فى أدب المرأة والتجربة الأدبية فى أدب الرجل الذى يتقمص تجربة المرأة .

وإذا كان الروائى قد برع فى التعبير عن أخص خصوصيات المرأة ، بل وتفوق على الروائية فى كثير من الأحيان ، فإن هذا يرجع بالدرجة الأولى إلى : ظروف المجتمع وعاداته وأعرافه التى حالت دون ظهور المرأة فى الحياة لفترة طويلة قد تصل إلى قرون عديدة أدت إلى تأخر المرأة فى الدخول إلى ساحة الكتابة – وقد ترك هذا التأخر آثاره على شخصية المرأة ، وفكرها ، ولغتها ، وأسلوبها ..

وإذا كان الروائى أكثر تمرسًا – من الناحية الفنية – فى التعبير عن أخص خصوصيات المرأة ، فللمرأة – رغم تخلفها النسبى – تجربة ورؤية مختلفتان تلتصقان بالعالم النسائى ، وبتجربتها الشخصية على وجه أخص .

وإذا كان المجتمع «مازال ينظر إلى المرأة بوصفها دخيلة على الأدب ، ويقرأ ما تكتبه لا كفن، بل وسيلة للتلصص على حياتها الشخصية ، والتعرف على أسرارها[٦]» ، فيحول بين الكاتبة وبين الصدق والتجرد والصراحة والتعبير الذاتى المكشوف ، فإن المجتمع يساهم بذلك فى تغريب المرأة عن الفن ، وفى إبعادها عن دائرة الإبداع .

ورغم هذا الإحباط نجد الروائية المصرية بأسلوبها الذاتى المتميز استطاعت أن تكشف عن أبعاد العالم الداخلى للمرأة بكل ما يحوى من قلق وحزن وإغتراب بدرجات متفاوتة ، وكان تركيز الروائية على شخصية المرأة له أكبر الفضل فى إظهار ملامحها وهمومها الحقيقية ، ومدى صراعها فى المجتمع لتأكيد الذات المنبوذة ثم تحقيقها من خلال الإهتمام بالعمل والنجاح فيه ..

فالمرأة الفلاحة عاملة كادحة فى المنزل وفى الحقل ، تستبطن القهر وتحلم بالقضاء على السلطة (كما عند زكية عند نوال السعداوى) وتستطيع بالفعل القضاء عليها من خلال أسطورة جمالها وأنوثتها (كعب الخير عند جاذبية صدقى) أو من خلال قوتها (زكية عند نوال السعداوى) . وإذا كانت هذه الصورة بعيدة عن الواقع الحقيقى لنمط المرأة الفلاحة التى نشأت على القهر وتسلط الرجل ، إلا أن الكاتبة ترسم الصورة لما يجب ويحتمل أن يكون ، أو كما قال أرسطو «كما ينبغى أن تكون»[٧] .

ونجد صورة المرأة العاملة مغتربة عن العمل (سعاد زهير - نوال السعداوى) ومشغولة بتأكيد ذاتها (سعاد زهير) وتحقيقها (زينب صادق وإقبال بركة) من خلال العمل ، فالعمل يصبح لدى المرأة نقطة الضوء الوحيدة فى وسط إحباطات المناخ الاجتماعى ، ولكن مع هذا الدور الجديد ، تتعرض المرأة بصراع الأدوار ، فتحس إحباطًا شديداً ، لأنها تسير على حبل مشدود بين أعمال المنزل وأعمال العمل ، ولأنها أيضًا مازالت فى نظر المجتمع تقيم كسلعة وجسد .. (إقبال بركة - نوال السعداوى) ولذا تتعرض المرأة المعاصرة فى المجتمع والعمل لإحباطات عديدة ، تلح عليها بالعودة إلى دورها التقليدى المقتصر على الأمومة والجنس ..

وتشرح كل من «إقبال بركة ونوال السعداوى» : العوامل التى تؤدى إلى سقوط المرأة وإلى «احترافها» للبغاء ، ويكون الفقر ، والمجتمع ، والرغبة هى أهم دوافع المرأة إلى الإستمرار ، وتقترب صورة كل منهن من الواقع ، حيث تجد أن العالم الداخلى والخارجى للمرأة البغى اتضح العديد من ملامحه ، رغم اختصار الصورة وايجاز العديد من المواقف ..

كما أصبحت المرأة - فى أغلب الأحيان - رمزًا للنوع الأنثوى فى ضياعه وسقوطه (نوال السعداوى) ، ورمزًا للوطن والأرض ، لكن عدداً قليلاً من الكاتبات استطاع تجسيد ملامح المرأة الرمز ، بتكثيف أبعاد الرمز واستيفاء ملامحه .

(٣)

لعبت ظروف التنشئة الاجتماعية للمرأة - إلى جانب تلك القوالب الثقافية والمعايير الاجتماعية التى تمارس ضغطها على المرأة بشكل مباشر وغير مباشر ، إلى جانب تلك الضغوط الطبيعية الخاصة بالزواج والإنجاب - دوراً فى تكوين شخصية المرأة ، لتصبح جنساً مختلفاً أو كما تقول «سيمون دى بفواد» فى الجنس الأخر «أنا لا أولد أمرأة .. لكنى أتعلم أن أكون كذلك وقد ساهمت تلك الظروف فى تأخر المرأة ، «وترك هذا التأخر آثاره على كافة حواس المرأة وفكرها ولغتها وأسلوبها ..»[٨] .

حيث ساهمت تلك الظروف فى تمحور المرأة حول ذاتها ، ونشأ عن هذا عالم داخلى يشبه قارة متسعة ولذا أصبح الداخل هو عالمها الأول وحين يغيب التواصل ، تغدو عملية الكتابة وسيلة أفضاء وتسجيل.. وسيلة لتجنب العزلة وسيلة لحل التناقضات مع العالم الخارجى .. وأخيراً وسيلة للألتحام أو الأتصال بهذا العالم الخارجى . ويصبح أستكشاف داخليات الذات هو الاهتمام الأول للكاتبة ، ولهذا كله نجد الكاتبة تفضل - فى أسلوبها - الشكل الفنى القريب من المذكرات اليومية - كما وجدنا فى والإمضاء سلوى (١٩٨٥) - أو القريب من الرسائل - كما «فى الساقطة فى أحضان الرذيلة» (١٩٢٧) - ويكون ضمير المتكلم» وسيلة لعرض الشكل الفنى القريب من الشكل الرسائلى ، أو المذكرات أو الأعترافات الذاتية ، وربما لهذا الضمير أعتبر الكثير من الكتابات النسائية لونا فنيا يخرج عن دائرة الفن القصصى ليقترب من دائرة الأعترافات الذاتية . فى حين أن هذا اللون من الفن جاء نتاجا لظروف خاصة ، حين حاولت المرأة إرضاء المجتمع ، وفى الوقت نفسه تحقيق ذاتها وتوازنها من خلال الإبداع الفنى ، فنتج هذا اللون الروائى له شكل الرواية الفنية ، بينما يحتوى فى مضمونه على تجربة المرأة الخاصة .

فالرواية النسائية لم نستطيع إدخالها ضمن دائرة «فن الترجمة الذاتية» لأنها لم تحتذ شروطه وهى : الكشف عن الغاية ، الكشف عن أثر الوراثة ، تصوير مرحلة الطفولة ، الصدق والتجرد والصراحة ، تصوير الصراع ، تصوير فترات زمنية متفاوتة .

فأغلبية من الروائيات تخلين عن شروط الكشف عن الغاية ، والصدق والتجرد والصراحة ، نظراً لظروف وضعيتهن فى المجتمع ، ذلك أن قدرة المرأة على الصدق والتجرد تتناسب طردياً مع درجة الحرية المتاحة لها في مجتمعها . وبهذا أخلت الروائية بالعديد من شروط الترجمة الذاتية ، فلم نستطيع - لهذا - إدخال العديد من كتابات المرأة - التى استعارت الشكل الرسائلى ، وضمائر الاعترافات كوسيلة لرواية الأحداث - ضمن دائرة فن الترجمة الذاتية ..

ويمكننا - على الرغم من هذا - إدخال هذا اللون الفنى ، ضمن الفن الروائى ذلك أن العمل الأدبى مهما بلغ من واقعية ، فإنه لابد وأن ينطوى على عنصر ذاتى ، وإلا فسيكون مجرد سرد تاريخى ، ولا يندرج تحت قائمة الأبداع الأدبى «فالعمل الأدبى يكون ثمة إعلان عن الذات ، وانتزاع الأعتراف على نحو يمتزج فيه الداخل بمقتضيات الخارج ..»(٩) .

ويقل الاتجاه التجريبى فى اللغة - إذا ما قورن كما بالاتجاه التقليدى - قاصداً مجالاً جمالياً جديداً ، وينبع هذا الأسلوب من موقف الكاتبة حيث نجدها تخطو أول خطوة نحو عالم الإبداع ..

والملاحظ وجود أغلبية من الروايات تعتمد على البناء التقليدى ، وقد يرجع هذا «إلى أن معظم الكاتبات يتخلين عن قيمتهن الخاصة لتتقمص أفكاراً غريبة ، تفوق خيالهن ، ويمكن شفاء هذا الأنقسام إذا تجرأت الكاتبات وكفت عن إتباع وتقليد الطليعة من الرجال والأدباء ..»(١٠) .

فجودة أدب المرأة تنبع من الصدق الفنى للكاتبة ، والصدق الفنى يتبع درجة تحرر المرأة من تقليد الطليعة من الكُتّاب الرجال والأدباء ، ودرجة جرأتها على إستيحاء ذاتها ونبضها الفنى الخاص بها .

تقول «فيرجينياوولف» : «إن كتابة المرأة دائمًا نسائية ، ولا يمكن ، لها أن تكون غير ذلك – ولكن الصعوبة الكبرى تكمن فى تعريف ما نقصده بالنسائى»(١١) ، وترى «إلين شوالتر» : «أنه من الصعب دراسة العمل الأدبى لغوياً على أساس الاختلاف الجنسى ، حيث يرى علماء اللغة أنه ليس هناك أى دلائل تشير إلى أن الاختلاف الجنسى يدفع المرء إلى استخدام أساليب لغوية مختلفة ، فالإختلافات اللغوية بين الرجل والمرأة لا يمكن أن تفسر كلغتين مختلفتين ، بل علينا أن ندرسها فى ضوء التنويعات الأسلوبية ومن سياق الأداء اللغوى(١٢) .

فتفسير العوامل الجسدية واللغوية والنفسية – عند «الين شوالتر»(١٣) – والتى تشكل فكر المرأة ، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمحيط الاجتماعى الذى تنشأ فيه ، حيث يرتبط مفهوم المرأة لجسدها ووظائفها الجنسية بالبيئة الثقافية التى تنتمى إليها ، ونفسية المرأة ماهى إلا نتاج بنية من المؤثرات الثقافية .

وبالعودة مرة أخرى – لتعريف ما نقصده بالنسائى – كما قالت فرجينيا وولف – نجده ليس تقاليد أدبية فنية منفصلة عن أدب الرجال ، بل إن التقاليد الأدبية لأدب الكتاب الرجال مصدر إيجابى «يدعم الأدب النسائى» فالأدبان يشتركان فى الأساسيات التى يبنى عليها الإبداع الأدبى، بالرغم من إختلاف التجربة التى يتضمنها كل منهما . فالرموز والصور المستخدمة فى الأدب النسائى لا تختلف فى حد ذاتها عن تلك المستخدمة فى أدب الرجال ، إلا أنها تعبر عن تجربة ورؤية مختلفتين(١٤) .

فاختلاف التجربة النسائية ، هى العامل الفاصل إذن لتحديد خواص أدب المرأة والذى أحتوى بين طياته تنويعات أسلوبية تتلأم مع طبيعة التجربة ، وكيفية طرحها فتتضمن بهذا ملامح فنية ذات خصوصية ، تكثر فى هذا اللون الفنى مثل ظهور «ظاهرة الأنا بكثرة فى الرواية النسائية ، إلى جانب تركيز الطليعة من الروائيات ، واللاتى يتسم أدبهن بالصدق الفنى الأنثوى . على أبنية فنية بعينها» – كالبناء الدائرى، وبناء رواية اللاحدث – للتمكن من التركيز على عالم المرأة الداخلى ثم طرح قضاياه بكافة أبعادها وزواياها ، أيضًا كان إحساس المرأة بالزمن إحساسًا يغلب عليه الطابع التراجيدى حيث يرتبط تطور الزمن بتطور سن المرأة نحو الشيخوخة ... إلخ ، وانعكس هذا الإحساس التراجيدى على الزمن الروائى ، فأصبحت الكاتبة تعنى بالتركيز على

اللحظة التى تجمع فيها أشلاء الماضى والحاضر والمستقبل ، كما أنعكس تركيز الروائية على «شخصية البطلة» على تقليص وحدات الزمن الخارجى ، وأصبح اهتمام البطلة مركزًا على التعبير عن تراكم الزمن بذكر تلك الوحدات (اليوم – الساعة – اللحظة) دون أدنى تحديد حقيقى للزمن ، كما كان إحساس المرأة بالمكان إحساسًا سلبيًا ولهذا بدا ثابتًا سرمديًا لا يصاحب الإنسان فيما يطرأ عليه بفعل الزمان من تدهور وشيخوخة . بل كان بمثابة قوة طاردة لا تشجع – من فيه – على الإنتماء .

ويبدو من كل ما سبق ، أن الروائية المصرية أصبحت عاملاً أساسيًا وليس إضافة تكميلية فى تاريخ الأدب ، فهى – رغم ذاتيتها – تحتل مكانًا وخصوصية ، بل إن هذه الذات الجديدة تعد نوعًا من البداية ، بداية الخروج من الداخل إلى الخارج ، بل إنها لبداية لها نهاية غير محددة ولاشك أن تقود هذه البداية – بداية الخروج من الداخل إلى الخارج – إلى عواقب وآثار على التفكير ومن ثم على الكتابة والإبداع عند المرأة .

ويبقى سؤال سوف يجيب عنه المستقبل : إذا كانت ذاتية المرأة – والتى أصبحت جزءًا من أدبها – طبيعة خاصة تكونت نتاجا لظروف اجتماعية وعوامل اقتصادية تاريخية .. فهل من الممكن زوال هذه الذاتية إذا تحسن ظرف المرأة الاجتماعى والتاريخى والحضارى والاقتصادى ؟.

إما إذا اعتبرنا أن نرجسية المرأة جزء من تكوينها ، فإن هذه الذاتية لا نظن أن تتغير أو تنمحى من تكوينها مهما غيرنا من وضعيتها فى المجتمع .. وحينئذ تصبح الذاتية سمة من سمات أدب المرأة ..

إن جودة أدب المرأة تنبع من الصدق الفنى للكاتبة ، والصدق الفنى يتبع بالضرورة درجة تحرر المرأة فى المجتمع من جهة ، وتحررها من تقليد الرجال من جهة أخرى ودرجة جرأتها على استيحاء ذاتها ونبضها وحسها الفنى الخاص بها أيضًا .

ولذا فنأمل أن يحمل المستقبل تباشير جديدة لتحقيق مزيد من الحرية .. مزيد من العرفان والتقدير والمساواة . حينئذ قد يتضح شىء آخر .. وقد تتبدل الرؤية ..؟

(٤)

لقـد تغير الزمن وتطـور من العشرينات حتى الآن ، ولكن قبـل أن نقـرر مـدى ما وصلت إليه المرأة ، يلزمنا المزيد من التفاصيل ، والتى نعتقد أنها متأثرة بالإتجاهات عميقة الجذور والتى تكونت فى الماضى فإذا كانت الفتاة العربية بدأت تتعلم وتعمل ، وتعيش فى ظروف تكاد تشبه الظروف التى يعيش فيها الفتى وإذا كانت قد تخلصت من ذلك الحرج الذى كانت تعانيه جدتها ، فليس معنى ذلك أن لقاءها مع الرجل قد خلا من العقد الكبيرة التى تؤثر فى العلاقات بين الرجل والمرأة دائمًا ، أو خلا من آثار الحظر الطويل الذى يجعل العلاقة بين الجنسين مزيجًا من التهور والفزع .

فالعصر الحالى عصر تغيير شامل ، عصر أصبحت فيه القيم والمعتقدات التى تقاسمها المجتمع فى الماضى ، فيتمسك بها الناس الآن ، قيمًا غير مناسبة «فقد تغيرت مفاهيم كثيرة ، وظهرت ثورة كبيرة فى التفكير ، وأصبح على الفرد أن يفكر فيما ينبغى عليه أن يدفعه ثمنًا لهذه التغيرات سيكولوجيًا ، وإنسانيًا ، وشخصيًا [١٥] .

وفى مجتمع ، كمجتمعنا حيث يتغير . مع العصر . نحو النضج فى لهفة وترقب ، نجد تجربة الفتاة أخصب التجارب ، «لأنها . لا الفتى . تنعكس عليها سمات التغير ، وتصاحب حركته إلى المستقبل وتخوض معه عين تجربة إثبات الوجود [١٦] .

ولقد بدأ اهتمام الروائية بصورة المرأة فى اتخاذها محورًا للبطولة ، ومحورًا للصراع ، وفى امتزاجها (كراوية أو كاتبة) بشخصية البطلة ، للتعبير عن صراع البطلة، وعن صراعها فى آن واحد ، وبهذا استطاعت الروائية أن ترسم صورة فنية للمرأة في علاقتها بذاتها وبالآخرين ، فى الوقت نفسه ترسم صورة لنفسها تحقق لها ، ما كان من الممكن ومن الخطر ، أن يتحقق بالفعل على أرض الواقع ولهذا كانت الأعمال الأدبية للأديبات ، يمكنها أن تمدنا بنبضات الحياة العاطفية للمرأة المصرية .

فالتجربة الشخصية للمرأة لها أهمية خاصة حين تنعكس فى الأدب ، بصدق فنى - حينئذ يبدو مدى الاختلاف بين التجربة الأدبية فى أدب المرأة والتجربة الأدبية فى أدب الرجل الذى يتقمص تجربة المرأة .

وإذا كان الروائى قد برع فى التعبير عن بعض خصوصيات المرأة ، بل وتفوق على الروائية فى كثير من الأحيان ، فربما هذا يرجع بالدرجة الأولى إلى : ظروف المجتمع وعاداته وأعرافه التى حالت دون ظهور المرأة فى الحياة لفترة طويلة قد تصل إلى قرون عديدة أدت إلى تأخر المرأة فى الدخول إلى ساحة الكتابة - وقد ترك هذا التأخر آثاره على شخصية المرأة ، وفكرها ، ولغتها ، وأسلوبها .

وإذا كان الروائى أكثر تمرساً - من الناحية الفنية - فى التعبير عن خصوصيات المرأة ، فللمرأة . رغم تخلفها النسبى - تجربة ورؤية مختلفتان تلتصقان بالعالم النسائى ، وبتجربها الشخصية على وجه أخص .

وإذا كان المجتمع «مازال ينظر إلى المرأة بوصفها دخيلة على الأدب» ويقرأ ما تكتبه لاكفن ، بل وسيلة للتلصص على حياتها الشخصية ، والتعرف على أسرارها (١٧) فيحول بين الكتابة وبين الصدق والتجرد والصراحة والتعبير الذاتى المكشوف ، فإن المجتمع يساهم بذلك فى تغريب المرأة عن الفن ، وفى إبعادها عن دائرة الإبداع .

ورغم هذا الإحباط نجد الروائية المصرية بأسلوبها الذاتى المتميز استطاعت أن تكشف عن أبعاد العالم الداخلى للمرأة بكل ما يحوى من قلق وحزن واغتراب بدرجات متفاوتة ، وكان تركيز الروائية على شخصية المرأة له أكبر الفضل فى إظهار ملامحها وهمومها الحقيقية ، ومدى صراعها فى المجتمع لتأكيد الذات المنبوذة ثم تحقيقها من خلال الاهتمام بالعمل فالنجاح فيه .

هكذا لعبت التنشئة الاجتماعية للمرأة - إلى جانب تلك القوالب الثقافية والمعايير الاجتماعية التى تمارس ضغطها على المرأة بشكل مباشر وغير مباشر إلى جانب تلك الضغوط الطبيعية الخاصة بالزواج والإنجاب - دوراً فى تكوين شخصية المرأة ، لتصبح جنساً مختلفاً أو كما تقول «سيمون دى بفواد» فى الجنس الآخر «أنا لا أولد امرأة .. لكنى أتعلم أن أكون كذلك» .

وقد ساهمت تلك الظروف فى تأخر المرأة ، «وترك هذا التأخر آثاره على كافة حواس المرأة وفكرها ولغتها وأسلوبها» [١٨] .

حيث ساهمت تلك الظروف فى تمحور المرأة حول ذاتها ، ونشأ عن هذا عالم داخلى يشبه قارة متسعة ، ولذا أصبح الداخل هو عالمها الأول وحين يغيب التواصل ، تغدو عملية الكتابة وسيلة إفضاء وتسجيل .. وسيلة لتجنب العزلة وسيلة لحل التناقضات مع العالم الخارجى .. وأخيراً وسيلة للالتحام أو الاتصال بهذا العالم الخارجى . ويصبح استكشاف داخليات الذات هو الإهتمام الأول للكاتبة ، ولهذا كله نجد الكاتبة تفضل – فى أسلوبها – الشكل الفنى القريب من المذكرات اليومية . أو القريب من الرسائل . ويكون «ضمير المتكلم» وسيلة لعرض الشكل الفنى القريب من الشكل الرسائلى ، أو المذكرات أو الاعترافات الذاتية ، وربما لهذا الضمير اعتبر الكثير من الكتابات النسائية لوناً فنيًا يخرج عن دائرة الفن القصصى ليقترب من دائرة الاعترافات الذاتية . فى حين أن هذا اللون من الفن جاء نتاجًا لظروف خاصة ، حين حاولت المرأة إرضاء المجتمع ، وفى الوقت نفسه تحقيق ذاتها وتوازنها من خلال الإبداع الفنى ، فنتج هذا اللون الروائى له شكل الرواية الفنية ، بينما يحتوى فى مضمونه على تجربة المرأة الخاصة .

فالرواية النسائية لم نستطيع إدخالها ضمن دائرة «فن الترجمة الذاتية» لأنها لم تحتذ شروطه وهى : الكشف عن الغاية ، الكشف عن أثر الوراثة ، تصوير مرحلة الطفولة ، الصدق والتجرد ، تصوير الصراع ، تصوير فترات زمنية متفاوتة .

فأغلبية من الروائيات تخلين عن شروط الكشف عن الغاية ، والصدق والتجرد والصراحة ، نظراً لظروف وضعيتهم فى المجتمع ، ذلك أن قدرة المرأة على الصدق والتجرد تتناسب طردياً مع درجة الحرية المتاحة لها فى مجتمعها ، وبهذا أخلت الروائية بالعديد من شروط فن الترجمة الذاتية ، فلم نستطع . لهذا – إدخال العديد من كتابات المرأة – التى استعارت الشكل الرسائلى ، وضمائر الإعتراف كوسيلة لرواية الأحداث . ضمن دائرة فن الترجمة الذاتية .

ويمكننا . على الرغم من هذا - إدخال هذا اللون الفنى ، ضمن الفن الروائى ذلك أن العمل الأدبى مهما بلغ من واقعية ، فإنه لابد وأن ينطوى على عنصر ذاتى ، وإلا فسيكون مجرد سرد تاريخى ، ولا يندرج تحت قائمة الإبداع الأدبى «فالعمل الأدبى يكون ثمة إعلان عن الذات ، وانتزاع الاعتراف على نحو يمتزج فيه الداخل بمقتضيات الخارج» (١٩) .

ويقل الاتجاه التجريبى فى اللغة - إذا ما قورن كما بالإتجاه التقليدى - قاصداً مجالاً جماليًا جديداً ، وينبع هذا الأسلوب من موقف الكاتبة حيث نجدها تخطو أول خطوة نحو عالم الإبداع .

والملاحظ وجود أغلبية من الروايات تعتمد على البناء التقليدى ، وقد يرجع هذا «إلى أن معظم الكاتبات يتخلين عن قيمتهن الخاصة لتتقمص أفكاراً غريبة ، تفوق خيالهم ، ويمكن شفاء هذا الانقسام إذا تجرأت الكاتبات وكفت عن إتباع وتقليد الطليعة من الرجال والأدباء» (٢٠) .

فجودة أدب المرأة تنبع من الصدق الفنى للكاتبة ، والصدق الفنى يتبع درجة تحرر المرأة من تقليد الطليعة من الرجال والأدباء ، ودرجة جرأتها على استيحاء ذاتها ونبضها الفنى الخاص بها . تقول «فيرجينيا وولف» : إن كتابة المرأة دائمًا نسائية ولا يمكن لها أن تكون غير ذلك . ولكن الصعوبة الكبرى تكمن فى تعريف ما نقصده بالنسائى» (٧) ، وترى «الين شوالتر» أنه من الصعب دراسة العمل الأدبى لغويًا على أساس الإختلاف الجنسي ، حيث يرى علماء اللغة أنه ليس هناك أى دلائل تشير إلى أن الإختلاف الجنسي يدفع المرء إلى إستخدام أساليب لغوية مختلفة ، فالإختلافات اللغوية بين الرجل والمرأة لا يمكن أن تفسر كلغتين مختلفتن ، بل علينا أن ندرسها فى ضوء التنويعات الأسلوبية ومن سياق الأداء اللغوى» (٢١) .

فتفسير العوامل الجسدية واللغوية والنفسية - عند «الين شولتر» (٢١) . والتى تشكل فكر المرأة ، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمحيط الإجتماعى الذى تنشأ فيه ، حيث يرتبط مفهوم المرأة لجسدها ووظائفها الجنسية بالبيئة الثقافية التى تنتمى إليها ، ونفسية المرأة ما هى إلا نتاج بنية المؤثرات الثقافية .

وبالعودة مرة أخرى . لتعريف ما نقصده بالنسائى . كما قالت «فرجينيا وولف» . نجده ليس تقاليد أدبية فنية منفصلة عن أدب الرجال ، بل إن التقاليد الأدبية لأدب الكتاب الرجال مصدر «إيجابى» يدعم الأدب النسائى «فالأدبان يشتركان فى الأساسيات التى ينبنى عليها الإبداع الأدبى ، بالرغم من اختلاف التجربة التى يتضمنها كل منهما . فالرموز والصور المستخدمة فى أدب الرجال ، إلا أنها تعبر عن تجربة ورؤية مختلفتين» (٢١) .

فاختلاف التجربة النسائية ، هى العامل الفاصل إذن لتحديد خواص أدب المرأة والذى احتوى بين طياته تنويعات أسلوبية تتلاءم مع طبيعة التجربة ، وكيفية طرحها فتتضمن بهذا ملامح فنية ذات خصوصية ، تكثر فى هذا اللون الفنى مثل ظهور «ظاهرة الأنا» بكثرة فى الرواية النسائية ، إلى جانب تركيز الطليعة من الروائيات ، واللاتى يتسم أدبهن بالصدق الفنى الأنثوى . على أبنية فنية بعينها . كالبناء الدائرى وبناء رواية اللاحدث . للتمكن من التركيز على عالم المرأة الداخلى ثم طرح قضاياه بكافة أبعادها وزواياها ، أيضًا كان إحساس المرأة بالزمن إحساسًا يغلب عليه الطابع التراجيدى حيث يرتبط تطور الزمن بتطور سن المرأة نحو الشيخوخة .. الخ ، وانعكس هذا الإحساس التراجيدى على الزمن الروائي ، فأصبحت الكاتبة تعتنى بالتركيز على اللحظة ، التى تجمع فيها أشلاء الماضى والحاضر والمستقبل ، كما انعكس تركيز الروائية على شخصية البطلة وعلى تقليص وحدات الزمن الخارجى وأصبح اهتمام البطلة مركزًا على التعبير عن تراكم الزمن بذكر تلك الوحدات (اليوم - الساعة - اللحظة) دون أدنى تحديد حقيقى للزمن ، كما كان إحساس المرأة بالمكان إحساسًا سلبيًا ، ولهذا بدا ثابتًا سرمديًا لا يصاحب الإنسان فيما يطرأ عليه بفعل الزمان من تدهور وشيخوخة ، بل كان بمثابة قوة طاردة لا تشجع . من فيه . على الإنتماء .

«إن تنازل المرأة الصامت البديهى والمستسلم تنازليًا عن توضيح معانى الكون ليس قرارًا فكريًا منها ، بل هو أمر متعلق بدخولها المتأخر إلى ساحة الكتابة .. هذا التأخر .. ترك آثاره على كافة حواس المرأة وفكرها .. ولغتها .. وأسلوبها ..» (٢٠) .

إن أى أغلبية صامتة تستخلص قيمها الخاصة وثقافتها من واقع حياتها المعاش ، ولا يكون أمام هذه الأغلبية إلا أن توصل أفكارها وثقافتها من وراء الستار أو خارج

الثقافة السائدة عبر الأدب الشعبى أو الأغانى الشعبية أو الزار أو الرقصات الجماعية .

والكاتبة بصفتها تنتمى إلى هذه الأغلبية الصامتة فنجدها تعبر . على مدار الباب الأول . عن قضايا تتسم بخصوصيتها الذاتية كمحاولة - منها - من محاولات استكشاف الذات مبتعدة عن مناقشة قضايا أخرى كالموت ، والصراع ضد الطبيعة والعالم الخارجى .. الخ .

ولهذا السبب بدا إبداع المرأة المصرية منغلقًا على مشكلات خاصة أو ذاتية - راجع الباب الأول . فى حين الإبداع أو الأصالة لا تتحقق دون الإلتحام الكامل بين الخاص والعام أو بين الذات والموضوع . ولهذا فالكاتبة فى مناقشتها للقضايا السياسية نجدها حملتها انعطافات عاطفية قوية ، فاختلط الخاص بالعام والسياسى بالذات ، وفى تعرضها للسياسة ، نجدها عرفتها من خلال نظام اجتماعى . حيث يكون التفسخ والفساد فيه إشارة إلى تفسخ وفساد الدولة .. فأصبحت القضية السياسية للمرأة - لديها - هى تلك الأمور الشخصية والذاتية الخاصة بها والمتعلقة فى الوقت نفسه بالنظام وبالسلطة وبالحروب والنكسات ، كما أنها ليست منفصلة عن قضيتها الإجتماعية أو النفسية أو الجسدية ، بل إنها جميعًا نسيج واحد وقضية واحدة .

هكذا استطاعت الكاتبة أن تكسر حلقة الصمت المفروضة عليها فى بلادنا ، من خلال منظور عبر عن تجربتها الشخصية ، وفى الوقت نفسه ربطها بالعالم الخارجى بلا انفصام .

ويبدو من كل ما سبق ، أن الروائية المصرية أصبحت عاملاً أساسيًا وليس إضافة تكميلية فى تاريخ الأدب ، فهى - بذاتيتها - تحتل مكانًا وخصوصية ، بل إن هذا الذات الجديدة تعد نوعًا من البداية ، بداية الخروج من الداخل إلى الخارج ، بل إنها لبداية لها نهاية غير محدودة ، ولاشك أن تقود هذه البداية إلى عواقب وآثار على التفكير ومن ثم على الكتابة والإبداع عند المرأة .

سوسن ناجى

المنيا - مصر ١٩٩٥

هوامش الخاتمة

(١) د. عبد القادر القط : مقدمة لمجموعة سجن أملكه للقاصة إحسان كمال ص٣ .

(٢) د. ميرفت حاتم : «منهج النقـد الأدبى النسائى» ، بحث قدم إلى مؤتمر طه حسين (١٩٨٣) بجامعة المنيا .

(٣) مارليز جيرها ردت : «هل تختلف كتابات النساء عن كتابات الرجال» ، ورقة قدمت إلى ندوة «تحقيق الذات فى أدب المرأة المصرية» ، بمعهد جوته الألمانى ، ١٢ - ١٣ أكتوبر (١٩٨٦) .

(٤) د : سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى ، ص ٥ .

(٥) د : شكرى عياد : تجارب فى الأدب والنقد ، ص ٢٧٣ .

(٦) لطيفة الزيات : الحياة السياسية تركت ظلالها على واقعنا الثقافى - الأهرام ١٩٨٦/١/٩ .

(٧) أرسطو طاليس : فى الشعر ، ترجمة شكرى محمد عياد : ص ١٤٤ .

(٨) د. مارليز جيرهاردت : «هل تختلف كتابات النساء عن كتابات الرجال» ورقة مقدمة إلى ندوة «تحقيق الذات فى أدب المرأة» معهد جوته ، القاهرة ١٢ - ١٩٨٦/١٠/١٣.

(٩) د. سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى للمرأة المصرية ، رسالة دكتوراه جامعة عين شمس ص ١٩ .

(١٠) د. مارليز جيرهاردت : «هل تختلف كتابات النساء عن كتابات الرجال .

(١١) Elaine Showalter: Writing and sexual difference, p : 16.

(١٢) انظر LBID, P. 20 - 32.

(١٣) انظر LBID, P. 27.

(١٤) Sandra M. Gilbert, "What do feminist critic want?" ADE; Bulletin (Winter - 1980) P. 19.

(١٥) د. سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى ، ص ٥

(١٦) د. شكرى محمد عياد : تجارب فى الأدب والنقد ، ص ٢٧٣

(١٧) د. لطيفة الزيات : الحياة السياسية تركتى ظلالها ، جريدة الأهرام ٨٦/١/٩

(١٨) ندوة تحقيق الذات فى أدب المرأة : معهد جوتة الألمانى ، القاهرة .

(١٩) د. سامية حافظ : دراسة كشفية ، ص ١٩

(٢٠) ندوة تحقيق الذات في أدب المرأة .

(٢١) ماريلزجيرهاردت : هل تختلف كتابات المرأة عن كتابات الرجال ، ندوة تحقيق الذات في أدب المرأة .

مصادر ومراجع الدراسة

أولا - المصادر (مرتبة هجائيًا حسب اسم المؤلف)

- **اسما حليم** : حكاية عبده عبد الرحمن . (القاهرة - دار الثقافة الجديدة - الطبعة الأولى - ١٩٧٧) .

- **إقبال بركة** :

١ - ولنظل إلى الأبد أصدقاء . (القاهرة - سلسلة كتابات معاصرة - الطبعة الأولى - ١٩٧١) .

٢ - الفجر لأول مرة . (القاهرة - دار غريب للطباعة - الطبعة الثانية - ١٩٨٢) .

٣ - الصيد فى بحر الأوهام . (القاهرة - الهيئة المصرية العامة - الطبعة الثانية - ١٩٨٤) .

٤ - ليلى والمجهول . (القاهرة - المؤلفة - الطبعة الأولى - ١٩٨٠) .

٥ - تمساح البحيرة . (القاهرة - دار غريب للطباعة - الطبعة الأولى - ١٩٨٣) .

٦ - كلما عاد الربيع . (القاهرة - مؤسسة أخبار اليوم - الطبعة الأولى - ١٩٨٥) .

- **أمينة السعيد** :

١ - الجامحة . (القاهرة - دار المعارف - إقرأ - الطبعة الأولى - ١٩٥٠) .

٢ - آخر الطريق . (القاهرة - كتاب الهلال - الطبعة الأولى - ١٩٥٩) .

- **جاذبية صدقى** : صابرين . (القاهرة - مؤسسة أخبار اليوم - الطبعة الثانية - ١٩٨٥) .

- جيلان حمزة :
١ - ألملم عقدى بغضب . (بغداد - دار التعاون - الطبعة الأولى - ١٩٨٥) .
٢ - اللعبة والحقيقة . (القاهرة - دار الفكر العربى - الطبعة الأولى - ١٩٧٤) .
٣ - زوج فى المزاد . (القاهرة - دار الشعب - الطبعة الأولى - ١٩٧٦) .
٤ - مسافرة مع الجراح . (القاهرة - مؤسسة أخبار اليوم - الطبعة الأولى - ١٩٨١) .
- زينب صادق :
١ - شهور الصيف . (القاهرة - مجلة صباح الخير - مسلسلة من العدد ٢٤٨ - ٢٥٤ ، ١٩٦٠) .
٢ - يوم بعد يوم . (القاهرة - دار الهلال - الطبعة الأولى - ١٩٦٩) .
٣ - لا تسرق الأحلام . (القاهرة - روز اليوسف - الطبعة الأولى - ١٩٧٨) .
٤ - آخر ليالى الشتاء . (القاهرة - مسلسلة بمجلة صباح الخير - العدد ١٣٠٥ ، ١٣١٥ - ١٩٨١) .
- زينب فواز : حسن العواقب . (القاهرة - المطبعة الهندية المصرية - الطبعة الأولى - ١٨٩٩) .
- زينب محمد : الساقطة فى أحضان الرزيلة . (القاهرة - المطبعة الهندية المصرية - الطبعة - ١٩٢٧) .
- سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة . (القاهرة - دار روز اليوسف - الطبعة الأولى - ١٩٦١) .
- سكينة فؤاد :
١ - ليلة القبض على فاطمة . (القاهرة - مؤسسة أخبار اليوم - الطبعة الأولى - ١٩٨٠) .
٢ - دوائر الحب والرعب . (القاهرة - مؤسسة مطابع معتوق - الطبعة الأولى - ١٩٨٤) .
- صوفى عبد الله :
١ - لعنة الجسد . (بيروت - المكتبة التجارية للطبع - الطبعة الأولى - ١٩٥٨) .

٢ - دموع التوبة . (القاهرة - دار المعارف - الطبعة الثانية - ١٩٥٩) .

٣ - قصور على الرمال . (القاهرة - دار غريب - الطبعة الثانية - ١٩٧٩) .

٤ - عاصفة فى قلب . (القاهرة - دار الهلال - الطبعة الثانية - ١٩٨٣) .

- **عائشة أبو النور :**

١ - مسافر فى دمى . (القاهرة - مطابع الأهرام التجارية - الطبعة الأولى - ١٩٨٣) .

٢ - والإمضاء سلوى . (القاهرة - مطابع الأهرام - الطبعة الأولى - ١٩٨٥) .

- **عائشة التيمورية :** نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال . (القاهرة - المطبعة الهندية المصرية - الطبعة الأولى - ١٨٨٨) .

- **عائشة عبد الرحمن :** سيد العزبة . (القاهرة - دار المعارف - الطبعة الأولى - ١٩٤٢) .

- **عواطف عبد الجليل :** مذكرات مدرسة . (القاهرة - دار الشعب - الطبعة الأولى - ١٩٧٢) .

- **لطيفة الزيات :** الباب المفتوح . (القاهرة - الأنجلو المصرية - الطبعة الأولى - ١٩٦٠) .

- **ملك فهمى سرور :** صابحة . (القاهرة - دار الفكر العربى - الطبعة الأولى - ١٩٤٨) .

- **نوال السعداوى :**

١ - مذكرات طبيبة . (القاهرة - مكتبة مدبولى - الطبعة الرابعة - ١٩٨٣) .

٢ - الغائب . (القاهرة - مكتبة مدبولى - الطبعة السادسة - ١٩٨٥) .

٣ - امرأتان فى امرأة . (القاهرة - مكتبة مدبولى - الطبعة السابعة - ١٩٨٣) .

٤ - أغنية الأطفال الدائرية . (القاهرة - مكتبة مدبولى - الطبعة الرابعة - ١٩٨٥) .

٥ - موت الرجل الوحيد على الأرض . (القاهرة - مكتبة مدبولى - الطبعة الرابعة - ١٩٨٥) .

٦ – امرأة عند نقطة الصفر . (القاهرة – مكتبة مدبولى – الطبعة العاشرة – ١٩٨٥) .

٧ – الخيط وعين الحياة . (القاهرة – مكتبة مدبولى – الطبعة الثانية – ١٩٨٣) .

٨ – مذكراتى فى سجن النساء . (القاهرة – دار المستقبل العربى – الطبعة الأولى – ١٩٨٤) .

– **هالة الحفناوى** : وسيط الجن . (أسبانيا – دار النشر الشرقية – الطبعة الثانية – ١٩٨٣) .

– **هدى جاد** :

١ – الوشم الأخضر . (القاهرة – الدار القومية للطباعة – الطبعة الأولى – ١٩٦٥) .

٢ – عيناك خضروان . (القاهرة – دار الهلال – الطبعة الأولى – ١٩٧٤) .

٣ – جريمة لم ترتكب . (القاهرة – دار الهلال – الطبعة الأولى – ١٩٧٦) .

– **وفية خيرى** : الحياة فى خطر . (القاهرة – دار الحرية – الطبعة الأولى – ١٩٨٣) .

المراجـــــع

أولاً - المراجع الانجليزية

- Showla ter, Elaine, Writing and Sexual difference edited by Elizabath Abel, Sussex, The Harvester, Prees ltd , 1982 .

الصحف والدوريات الأنجليزية

- Chapsal , Medaline, Feminine Plural, Present, New York Times Book Review, 12 March , 1967 .
- Gilbert , M. Sandra, What do Femineist critic want ?' A D E ; Bulletin , (winter 1980) .
- Hattem, Mervat, the lives behind the Politics, the women's Review of Book, VOL . III, no. 10/July, 1986.

ثانيا : المراجع العربية

(الترتيب بأسماء المؤلفين)

– د : **إجلال خليفة** : الحركة النسائية الحديثة . (القاهرة – المطبعة العربية الحديثة –١٩٧٣)

– د : **أحمد إبراهيم الهوارى** : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث (القاهرة – دار المعارف – الطبعة الأولى – ١٩٧٨) .

- **أحمد طه محمد** : المرأة المصرية بين الماضى والحاضر . (القاهرة - مطبعة دار التأليف - ١٩٧٩) .
- **إحسان كمال** : سجن أملكه (المقدمة) (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٥)
- د : **السعيد الورقى** : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة . (الأسكندرية - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٨٢) .
- **المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية** : البغاء فى القاهرة ، مسح اجتماعى ودراسة أكلينيكية (القاهرة - دار ومطابع الشعب - ١٩٦١)
- **الهيئة العامة للاستعلامات** : المرأة المصرية (القاهرة - وزارة الإعلام ١٩٨٥)
- **توفيق الحكيم** : حمار الحكيم . (القاهرة - المطبعة النموذجية - ١٩٤٠)
- **جورج طرابيشى** : ١ - الأدب من الداخل . (بيروت - دار الطليعة - ١٩٧٨)
٢ - رمزية المرأة فى الراوية العربية (بيروت - دار الطليعة - ١٩٨١) .
- د . **زكريا إبراهيم** : سيكولوجية المرأة . (القاهرة - دار غريب للطباعة والنشر - د : ت)
- د : **سامية حافظ حسن الختام** : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى للمرأة المصرية (جامعة عين شمس - كلية الآداب - رسالة دكتوراه ١٩٨٢) .
- د : **سعد عبد العزيز** : الزمن التراجيدى فى الرواية المعاصرة. (القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٧٠)
- **سيد قطب** : النقد الأدبى أصوله ومناهجه (القاهرة - دار الفكر العربى - الطبعة الثانية ١٩٥٤) .
- د : **سيزا أحمد قاسم** : بناء الرواية . (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤) .
- د : **شكرى محمد عياد** : تجارب فى الأدب والنقد . (القاهرة - الكاتب العربى - ١٩٧٧)
- د : **طه محمود طه** : القصة فى الأدب الإنجليزى . (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٦) .

- **د : طه وادى** : صورة المرأة في الرواية المعاصرة . (القاهرة - دار المعارف - الطبعة الثالثة - سنة ١٩٨٤) .
- **د : عبد الحميد إبراهيم** : الأدب وتجربة العيث . (القاهرة - دار الفكر الحديث للطباعة والنشر - ١٩٧٣) .
- **د : عبد المحسن طه بدر** : تطور الرواية العربية الحديث في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) (القاهرة - دار المعارف - الطبعة الثانية - سنة ١٩٦٨)
- **عبد الواحد إسماعيل القاضي** : حركة تحرير المرأة فى مصر . (القاهرة - دار الإعتصام - ١٩٨٣) .
- **غالى شكرى** : أزمة الجنس فى القصة العربية . (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١)
- **قاسم أمين** : تحرير المرأة (القاهرة - دار المعارف - الطبعة الثالثة - ١٩٨٠) .
- **لطيفة محمد صالح** : المرأة المصرية والتغيير الإجتماعى . (القاهرة - الهيئة المصرية العامة - ١٩٨٤) .
- **ليلى محمد سالم** : أدب المرأة فى الجزيرة والخليج العربى - السعودية - مطابع اليقظة - ١٩٨٣)
- **د : محمد سعيد فرح** : البناء الاجتماعى والشخصية . (الإسكندرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠) .
- **د : محمد سلام آدم** : المرأة بين البيت والعمل . (القاهرة دار المعارف - ١٩٨٢) .
- **محمد غنيمى هلال** : النقد الأدبى الحديث (القاهرة مطبعة نهضة مصر - ١٩٧٩) .
- **د : محمد كمال يحيى** : الجذور التاريخية لتحرير المرأة المصرية فى العصر الحديث (القاهرة : الهيئة المصرية العامة - ١٩٨٣) .
- **مركز الأبحاث والدراسات السكانية** : المرزة المصرية فى عشرين عاما ، ١٩٥٢ - ١٩٧٢ (القاهرة الجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء - ١٩٧٣) .
- **د : نعمات فؤاد** : بلادى الجميلة - المقدمة (القاهرة - مطبعة الخانجى د . ت)
- **نوال السعداوى** : ١ - الأنثي هى الأصل . (القاهرة - مكتبة مدبولى -

الطبعة الرابعة – سنة ٩١٨٢) ٢- المرأة والصراع النفسى . (القاهرة – مكمتبة مدبولى – ١٩٨٢)

– د : **يحيى إبراهيم عبد الدايم** : الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث . (بيروت – دار إحياء التراث العربى – ١٩٧٥) .

– **يوسف الشارونى** : ١ – دراسات فى الأدب العربى المعاصر . (القاهرة – مطابع كوستاتسوماس – د . ت) ٢ – الليلة الثانية بعد الألف – مختارات من القصة النسائية (القاهرة – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٥) ٣ – نماذج من الرواية المصرية (القاهرة – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٧) ٤ – القصة والمجتمع . (القاهرة – دار المعارف – ١٩٧٧)

ثالثًا – المراجع الأجنبية المترجمة

(مرتبة بأسماء المؤلفين)

– **أرسطو طاليس** : فى الشعر – تحقيق وترجمة شكرى محمد عياد (القاهرة – دار الكاتب العربى – ١٩٦٧) .

– **آلان روب جرييه** : نحو رواية جديدة – ترجمة مصطفى إبراهيم . (القاهرة – دار المعارف – ١٩٦٨) .

– **ايريك فروم** : الخوف من الحرية – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ١٩٧٢)

– **جون استيوارت ميل** : استعباد المرأة : ترجمة على محمد على (القاهرة – الدار القومية للطباعة – د : ت)

– **جيمس وكونراد وآخرون** : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزى الحديث ، ترجمة وتقديم : د انجيل بطرس سمعان ، مراجعة د : رشاد رشدى .(القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧١)

– **فريد ريك انجلس** : أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة ، ترجمة الياس شاهين .(موسكو – دار التقدم – د : ت)

– **كافيين رايلى** : " الغرب والعالم تاريخ الحضارات من خلال موضوعات " ترجمة عبد الوهاب محمد المسيرى (الكويت – سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون مطابع الآداب – مطابع الرسالة – ١٩٨٥)

- **هانزميرهوف** : الزمن فى الأدب ، ترجمة أسعد رزوق (القاهرة - مؤسسة سجل العرب - ١٩٧٢)

رابعًا - الصحف والدوريات العربية

- **الاتحاد الأسبوعى** : أبو ظبى -١٩٨٥/٨/١٩ (جريدة أسبوعية) .
- **الأزمنة العربية** : باريس - مارس / ١٩٨٤ - العدد ١٤١ (مجلة فصلية)
- **الأهرام** : القاهرة - ١٩٨٦/١/٩ (جريدة يومية)
- **الثقافة** : القاهرة - الهيذة المصرية العامة للكتاب - مارس / ١٩٧٥ - السنة الثانية - العدد ١٨ (مجلة شهرية) .
- **حواء** : القاهرة - دار الهلال - أول ديسمبر ١٩٨٤ - العدد ١٤٧١ (مجلة أسبوعية) .
- **الطليعة** : القاهرة - مؤسسة الأهرام - أغسطس ١٩٧١ السنة الرابعة - العدد الثامن (مجلة شهرية .
- **القصة** : القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ديسمبر - ١٩٧٧- السنة الرابعة ، العدد ١٤ (مجلة فصلية دورية)
- **المجلة الإجتماعية القومية** : المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية - ١٩٧٧ - مجلد ١٢ ، عدد ٣،١
- **المجلة الإجتماعية القومية** : المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية - ١٩٨٥ - مجلد ١٢ ، عدد ٣،٢
- **مجلة مستقبل التربية** : القاهرة - مطبوعات اليونسكو - ١٩٧٥ - عدد ٣ .
- **الوثبة** : الكويت - ١٩٧٥/٥/٢٤- (جريدة يومية) .
- **الوحدة** : باريس - المجلس القومى للثقافة العربية - السنة الأولى - العدد ٩ - يونيو ١٩٨٥ (مجلة شهرية) .

خامسًا - بحوث مقدمة فى مؤتمرات وندوات

- **مؤتمر طه حسين** : بجامعة المنيا ١٩٨٣ . (د : ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى) .

- **مؤتمر التحديات التى تواجه المرأة العربية فى القرن العشرين :** جمعية تضامن المرأة العربية . (القاهرة – جامعة الدول العربية أول سبتمبر ١٩٨٦) .

١ – إقبال بركة : تأثير الفكر العربى المعاصر على حركة المرأة .

٢ – زينب شاهين : المرأة والعمل السياسى .

٣ – فاطمة أحمد إبراهيم : " المنظمات النسائية العربية كمجموعة ضغط سياسة والتحديات التى تواجهها " .

٤ – فاطمة المرنيسى : " الديمقراطية كإنحلال خلقى : التناقض بين المؤمنة والمواطنة كتاعبير عن غياب الاستقلال التاريخى للذات العربية : .

٥ – هدى عبد المنعم : " نون النسوة .. قضية صفوة أم قضية جماهيرية ؟ ... "

- **ندوة تحقيق الذات فى أدب المرأة :** معهد جوته الألمانى ، القاهرة ، ١٢ – ١٣/١٠/١٩٨٦) " مازليز جيرهردت : " هل تختلف كتابات المرأة عن كتابات الرجال ؟ " .

المحتويات

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٠١٦/ ٢٠٠٢

المرأة المصرية والثورة

إن القاعدة العامة للرواية النسائية، أو التى تكتبها امرأة هى: التركيز على البطلة لا البطل، وعلى مشكلات المرأة وهمومها فى الواقع.

وقد اعتبرت الروائيات النسائيات أن قضية المرأة وتحررها وصراعها مع الرجل وحقها فى الحصول على مكان مساو تماماً لمكان الرجل فى الحياة، هى القضية الأساسية التى يجب معالجتها فى أعمالهن الأدبية.

والرواية النسائية بهذا تسهم إلى حد كبير فى حل مشكلة عدم المساواة بين الجنسين بوصفه مشروعاً مستقبلياً لا يمكن أن يطرح بجدية إذا لم نبدأ التحليل النقدى لوضع المرأة كما تعكسه هذه الكتابات، وبحث كيفية التعامل الأمثل معه.

كما أن التأصيل لليبرالية الفكرية لا يكون إلا باحترام (وجهات النظر المختلفة) ومحاولة فهم أسباب الاختلاف، وتضارب الاتجاهات الفكرية والعقائدية تجاه تحرير المرأة والاعتراف بأدبها الذى تمور به حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والفكرية.



الغلاف: أحمد اللباد

